

توظيف التراث الفن الإسلامي

في أعمال التشكيل التونسي خالد مبيد

نجم الدين الدرعي / باحث، تونس

وبالنظر إلى لثراء وتداخل الممارسات البصرية، فقد عمل بعض الفنانين على إيجاد منهج مغاير لما دأب عليه آتريهم. محاولين في ذات الحين، استثمار الروافد التعبيرية وثراء الساحة الفنية التي اتسعت ملامحها بمؤثرات الفن الحديث من ناحية، وما يحتويه من أصالة التراث الجمالي العربي الإسلامي من ناحية ثانية. وقد ظهر عدد كبير من المبدعين الذين تعددت معارضهم الفردية والجماعية وشكلت أعمالهم رصيداً بصرياً ساهم إلى حد بعيد في إثراء الحياة الثقافية في تونس.

وتعد كل هذه المكاسب لثروة حقيقية يجب المحافظة عليها والارتقاء بها إلى أعلى المستويات، وذلك بمواصلة مساءلتها نقدياً والتعقّق في أصول نشأتها واستنطاق دعائنها الجمالية حتى نفرّق بين الغث والسمين منها ونخرّج بها من الطرق المعتادة إلى تصوّر جديد؛ تصوّر يتجاوز النظرة الوصفية والحكاية إلى نظرة أعمق وأشمل تكشف عن التحولات التي طرأت على التعامل مع الموروث الإسلامي في الممارسات التشكيلية العربية المعاصرة عامة، والتونسية منها خاصة.

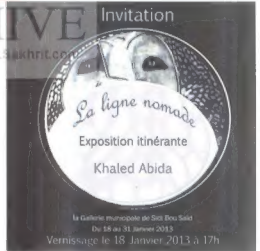
بتسوع الأجناس والأعراق تنوعت الممارسات وتولدت الأفكار وتناقلت الإبداعات من بعضها البعض لتحقيق التكامل والتجانس من خلال تلاقحها الفكري والمفاهيمي. وفي ظل هذا التنوع، احتكمت بعض التوجهات الفنية إلى التراث الثقافي والجمالي لجعلها لتتبلل منه أسساً وبني جديدة تتماشى مع متطلبات الحضارة والقيم المعرفية المحكمة بدورها إلى تطورات عصرها. إنها تستثمر في كل ذلك مبادئ الحرية التي تضوي تحت لوانها كل ممارسة تشكيلية صادقة.



وقد تعدّدت الاتجاهات الفنيّة وتنوّعت - ونخصّ بالذكر الاتجاه التجريدي - الذي أدخل حركية في الوسيط الفني التونسي، محرّرا إيّاه من كلّ القيود الأكاديمية والأيدولوجية المُكبّلة للفنان، مستجّلا، عبر ذلك، انقلابا فكريا وتقنيا عميقا من خلال إثارة مُساءلات مُستحدثة حول أهداف الفن التشكيلي ووسائله ووظائفه في علاقته بالمستقبل. وتأثّر بهذا التّيار الطلائعي في بداية السبعينات، نشأت اتّجاهات أخرى انطلقت فئاتها من التجريد وانتهوا إلى أساليب تجمع بين حرّية البناء التجريدي واستلهاهم ببنى الأرابيسك أو الأشكال الدائرية المهيكلّة للفضاء والمأخوذة من التراث الزخرفي الإسلامي على غرار تجربة الفنان التشكيلي خالد عبّده(*) الذي لم يكن الاقتراب من ممارسته التشكيلية أمرا يسيرا. فذات هذا الفنان ما انفكت تفتح على مدارات إبداعية وفنية متعددة المراجع. إذ لبّحت تشكيلاته المجدّدة على حِسّ نقدي في التعامل مع المرجعيّات التراثية الإسلامية، التي شكّلت خصوصيته الفنيّة النابعة من مراحل حواسيته اللونية والشكلية، وهو ما يترأى لنا خاصّة من خلال معرضه الأخير "خط الترحال"(*) الذي ظلّ يلمح فيه وفيما للباطم الإبداعية والذي عكّس أساليبه واتّجاهاته ومراحل تجربته التشكيلية وأفكاره الباطنية التي تبتثق عنها حساسية تعابير المنيّة في جُلّها على الأدبيات الصوفيّة الإسلامية. (أنظر صورة عدد 1 وعدد 2). وهذا ما يمكن أن يستشفه المتلقي من عناوين أعماله ومحتواها التشكيلي على غرار عمله الموسوم "إنشاء الدوائر، تكريم لابن عربي" الذي يُقدّم فيه صياغة تشكيلية فريدة ربطت بين الجمال والأدبيات الصوفية المتوائمين في الذاكرة الجمعية للمجتمع الإسلامي من خلال كلمة "الله". وقد دأب الفنان على صياغة تكويناته بالاعتماد على حُرُوف مُتداخلة ومُترابكة غير مقروءة في تشابكات مُعقدة يبرز بعضها عن السطح ويبرز البعض الآخر كالنقوش التي تُحاكي نسج التوريق (أرابيسك) في الزخارف الإسلامية على غرار عمله الموسوم "الحُرُوف العاليات". (أنظر صورة عدد 3).



صورة عدد 1: "إنشاء الدوائر، تكريم لابن عربي"
151صم × 147صم، 2011.



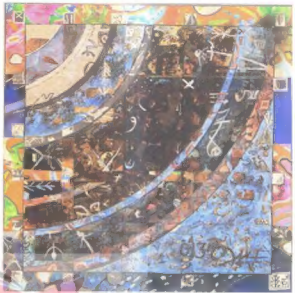
صورة عدد 2: دعوة لمعرض "خط الترحال" لخالد عبّده المُنظّم في الرواق البلدي بسيدي بوسعيد بين 18 و 31 جانفي 2013.

إن المُأْمَلُ في تشكيلات الفنان خالد عبيد، يلحظُ تلك المضامين الموروثة الناطقة بروح الصورة والمُكتَفَّة لُزُوى جمالية لا يُثَقن صُنْعها وابتكارها غيرُه. حيث تكتنز لوحاته بطاقة تعبيرية مُستمدّة من روحانية الموروث الإسلامي وجمالياته. وتجنّصُ في أعماله الفنية الرُّمُوز التراثية والنفس الصوفي من ناحية، وأساليب التشكيل ذات المنحى الحدائي من ناحية أخرى. فالصوفيّة في العمل السالف ذكره (عدد 1) تكمن في تَكرار لفظ الجلالة والعبارات التي تُمَجِّد الخالق، أما الحدائنة فتتجلّى في التكوينات اللونية والمواد الأولية المستخدمة كالورق الأبيض وهي تكوينات ذات ميزات تصنيعية وجمالية مُنتقاة بكل دِقّة يحتاج التعمُّلُ معها إلى حِرَاقَةٍ خاصّة حتى يثبَّت فيها الفنان ألوانه المائية وأجباره المختلفة والمُتزاوجة بين الأسود والُترابي. وتُحيل أساليب الرسم المُعتمدة في تشكيل هذه اللوحة إلى تقنية «الكولاج» التي تُثبِّت أفكاراً عميقة مُتفلسفة بروح ذات الفنان الذي يحتدم في أعماقه صراع قائم على الفكرة التحريرية الهادفة إلى البساطة والنقاء، بتلقائية الروح. وعلى هذا النحو تخرُجُ روح الأشكال من ثقافته الفنية ووعيهِ بواقعه الاجتماعي والسياسي. فأن تكون مرجعيته الفنية تراثيّة إسلامية لا يعني بالمرّة أنها تقطعُ مع أحداث الواقع المعيش وصيرورته.



صورة عدد 3: خالد عبيد، «الحُرُوف العاليات»، أكريليك على القماش، 110 صم × 78 صم، 2012.

وبالاعتماد دائماً على التصديق والتوليف بين التقنيات المزدوجة، جاء هذا السُجُرُ التشكيلي رداً على حرق مقر الولي الصالح "سيدي بو سعيد الباجي" في شهر ديسمبر 2012، أي قبل شهر من المعرض. وكانت شعيرة الرّد الذي قدّمه الفنان أبلغ وأعطى من العُنف الأعمى لثُلّة المُتَعَصِّين الذين ارتكبوا هذا الجُرم. ويُمكن لمن يُحسِن قراءة الشفرات البصرية أن يوافقني الرأي، بالإضافة إلى أن العنوان المُختار "قوس قزح يُشرقُ على سيدي بو سعيد الباجي" كان مُلهماً لنا في قراءتنا للعمل. وقد عوّدتنا الطبيعة بأن يُشرق قوس قزح بعد نزول المطر الكثيف ليُتحول العنوان، عبر هذا الاختيار الرشيق، إلى شفرة لُغوية في خدمة المجاز البصري الذي أراد الفنان إرساله لمتلقيه، وكأن الإرادة الإلهية شاءت أن يهطل المطر غزيراً تُطفئ ألسنة اللهب التي تلتهم حريق الولي الصالح. وكانت آثار هذا الحريق موجودة في اللوحة عبر الاستعمال المُباشر لتقنية الحرق ولكن الزُرقة السماوية التي كانت تُحيط به في شكل أقواس قُزح والألوان الأوّلية المُشعة في ما يُحيط بالحدث البصري بداخلها حوّلت ملحمة الحرق إلى مهرجان يزيد من احترامنا لأولياء الله الصالحين - الذين يُشكلون جُزءاً لا يتجزأ من تراثنا العربي الاسلامي - ويحتوي، بمهارة تشكيليّة نادرة الحريق الأثم لُغويّة جماليّة ويمسحه من ذاكرة المُشاهدين. ومن هنا تزدحم البيئة الجمالية في العالم الفني لخالد عبيدة وتعدد وفق نسقٍ تدريجي مُولّع بتؤنّعات الفاتح والذاكن والمتضادات التي تُعنى بالاشكالات والرؤى والخواطر.



صورة عدد4: خالد عبيدة، "قوس قزح يُشرقُ على سيدي بو سعيد الباجي"، تقنيّة مزدوجة على الخشب، 90 سم × 90 صم 2013

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وتفاجئنا آخر لوحاته المُعدّة خصيصاً لهذا المعرض بمدى مُواكبتها للأحداث السياسية التي تجري في بلادنا بعد الثورة. ولأن معرضه كان مقاماً في الرواق البلدي بسيدي بو سعيد، ولأن هذا الولي الصالح تعرّض إلى حرق ضريحه من قبل المُشذّذين دينيّاً، ارتأى خالد عبيدة أن يُوثّق هذا الاعتداء التاريخي جماليّاً عبر إنجازه للوحة في الغرض عنوانها "قوس قزح يُشرقُ على سيدي بو سعيد الباجي"، وهي التي كانت من أولى اللوحات المُقتناة في المعرض كما أفادنا بذلك الرسام في لقاء أجريناه معه بورشته. (أنظر صورة عدد 4).

الحركة :

تُظهر الأعمال التصويرية للفنان خالد عبيده اهتماماً خاصاً بمعنصر الحركة، فتبدو الأشكال المتكررة والمتولدة مباشرة عن لمسة الفرشاة ناشطة في اللوحة ومندفعة، وهذا الاندفاع نابع من فضاء هو في الأصل ثابت وجامد وساكن، لتتخلع اللوحة المشاهد وتؤهمه بأنها نابضة متحركة ترقص على نغمات إيقاعية متواترة. فالحركة هي "الخروج من القوة إلى حيز الفعل على نحو متدرج واشتراط التدرج ضروري لبيحج السكون عن الحركة" (1)، كما يشير إلى ذلك مؤلف معجم "المصطلحات الجمالية" إيتان سوريو.

ولقد أضافت البنية الشبكية الموجودة في الكثير من أعمال الفنان، مثل مجموعته الموسومة "توريقات معاصرة"، على هذه الحركة طابعاً مرتبطاً بالعين الناضرة والمتأملّة، من شأنها أن تستجلي حقيقة الفعل

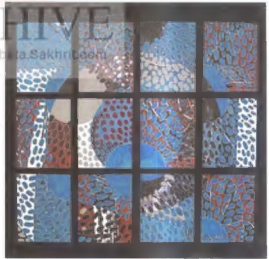


صورة عدد 5: خالد عبيده، "توريقات معاصرة 2"،
أريليك على الورق مُلصق على الخشب،
53 سم × 53 سم، 2011.

التشكيل المفتوح على قراءات متعدّدة تشجّع المشاهد في كل مرة على خلق صور متنوعة متغيّرة. فد "الحركة هي كمية التغيّر" (2)، وهو ما نستشفّه من خلال الصوتين عدد 5 و6.

ويحوّز أسلوب الفنان في التصنيف المعهود إلى ما هو تعبيرى موظف لعنصر الحركة عبر متغيّرات تنوّحي التوكيد على جوهرية هذا الفعل، فتتغيّر ماهية العمل الفني من صورة إلى فعل في الحركة البصرية، إنها بصمة اللحظة اليرداعية، لحظة الولادة والانبثاق، لحظة الزمن التي يعمل الفنان على تجسيدها وانتزاعها من حقيقتها الزائلة ليثبتها في لوحاته وفي ثباتها نعي للسكون ليكون على هذا النحو ثباتاً متحرّكاً ونابضاً.

إنّ تجربة الفنّان المُشبعة بأساليب وتقنيات منسّهرة، أضفت على أعماله نبضاً داخلياً تشعّ فيه الحركة بفعلها التلقائي والعفوي المقصود حيث برز أثرها عبر توظيف



صورة عدد 6: خالد عبيده، "توريقات معاصرة 3"،
أريليك على الورق مُلصق على الخشب،
63 سم × 63 سم، 2011.

الإيقاع:

الإيقاع هو نبضٌ يتكرّر في الأثر الفنّي ندركه في الزّمن أو من خلاله فيضفي على العمل الفنّي طابع الحركة والديناميكية والسرعة. والإيقاع حسب جوهانز ايتن: "يعتبر تكراراً لمواصفات الشّكل، وتناسق التّقاط والخطوط، والمساحات، والبقع (لمسات الفرشاة)، والأجسام، والنسب، والملامس، والألوان كلّها تعتبر من مواضيع الإيقاع، فالإيقاع يمكن أن يتكرّر كالقّربة الموسيقية" (3).

لقد ساهم التكرار بشكل كبير في أعمال خالد عبيده في توليد حركة ديناميكية بُنيت عليها إيقاعات نبضية. (أنظر الصورة عدد 7). وقد تولّد الإيقاع عبر مفهوم التعدّد في لوحاته. وتضمّنت هذه اللوحات تلاعباً في

الوحدة التشكيلية المتكرّرة في تابع إيقاعي متسارع، نتيجة تسلسل للجزئيات المكوّنة لهيئة العمل المفتوح على ما لا نهاية. وهذا ما يُفسّر اعتماد الفنان على مجموعة من المفاهيم التشكيلية المؤلّدة لعنصر الحركة الفاعلة في الأثر من الداخل. فمساحة اللوحة لدى خالد عبيده هي فضاء تتناسب فيه الأفكار من أجل إنشاء لغة تعطي المادّة شكلاً، وتنشئ عالماً يشعر فيه الفنّان بشيء غامض يتطوّر داخله ببطء. وتبقى مسألة التّعامل مع المصطلحات حسّاسة وتتطلّب دقة ومعرفة فنيّة باعتماد آليّات تقنيّة يعينها حتى لا يقع التّعامل معها سطحيّاً ولا يتم تناولها بنظرة أحادية الجانب، بل لا بدّ من تحليل العمق الجمالي المتأصّل في جذورها التاريخيّة والحضاريّة حتى تتمكن من التّوّلج الى روح هذه التجربة التشكيلية.



صورة عدد 7: خالد عبيده، «شفافية 1»،
أكريليك على الورق مُلصق على البلور،
78 صم × 78 صم، 2011.

موضوعاتها المؤلّفة لعناصر متشابهة وأخرى مختلفة. وقد شمل هذا التلاعب أيضاً القيم اللونية بين المضيء والقاتم، ليُشكّل بذلك اختراعات بصرية توجّه انتقال العين داخل منظومة محكمة من الفوق إلى التحت وصوب التقاطعات العموديّة والأفقية ومن اليمين إلى اليسار، تبعاً لاتجاه الكتابة في لغة الضاد.

وعلى هذا النحو، استطاع الفنان أن يُكسب عمله الفنّي إيقاعاً خاصاً ذا صبغة زمنيّة حيّة ومتحرّكة ليحيي دور التكرار والترديد والتركيب والتميز والتنوّع والتعدّد، فتكون جميعاً بمثابة عوامل حسيّة تُساعد على إبراز الإيقاع



صورة عدد 8: "خريشة دائرية 2"،
تقنية مُزدوجة على قُمَاشة دائرية الشكل،
40 صم × 40 صم، 2011.



صورة عدد 9: "خريشة دائرية 1"،
تقنية مُزدوجة على قُمَاشة دائرية الشكل،
40 صم × 40 صم، 2011.

الممثل كثيرة لعملية منهجية خاصة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تمكن الفنان من خلالها من جعل فضاءه مفتوحاً ومُتصِّمًا لوجوه تتحرك وتحدث عبر حركاتها وزناً وإيقاعات. ويتشكل الوزن الإيقاعي في العمل عدد 7 من خلال اللون أو القيم الضوئية والتلاعب على العتمة والشفافية وما يُحدثه ذلك من اهتزازات مُتسِّقة تُحدِّدها درجة إضاءتها.

الخط:

يمثل الرسم الخطي استراتيجيّة الفعل الإبداعي عند خالد عبيده ومصدر إلهامه الرئيسي، بحيث يُشكل مطلقاً لأعماله تتولد منه الفكرة وتُحدّد معالم الموضوع وتنبؤُ أطره، مُؤمِّناً تواصلاً بينه وبين المُتلقي الذي يصوغ له الفنان رؤيته الحالمة والعاكسة لذكائه التشكيلي. لقد سيطر الرّسم الخطي على خيارات الفنان الجمالية المُقتونة بتجليات الموروث الإسلامي والمُجسّدة لجملة من العوالم المبنية على حس نقدي ومواقف مُتطوّعة، لذا فقد كانت الفرشاة رفيقته في مسيرته الفنيّة حيث كان يفرّش على نفسه العمل يومياً، ليُلخّص من خلال الرّسم الخطي كل ما يراه وما يحسّ به تجاه الموضوع الذي اختاره، مسجّلاً تعبيرية اللون والخط في عناقها بالتراث العربي الإسلامي. (الصورة عدد 8 و9).

ويعتبر جانب الرّسم الخطي من أهمّ العناصر التشكيلية التي أسهمت في تطوير ممارسة خالد عبيده وإثراء تعامله مع الفضاء التشكيلي باعتباره مرحلة هامة من مراحل تكوين المرحلة، لما تخلقه من روح حركيّة مهووسة بفعل التحرر، فتتفاعل الخطوط على اختلافها وتنوّعها وتشابك وتداخل، مكوّنة درجات ضوئية متفاوتة لتصبح قاعدة أساسية تساهم في تعبيرية الفعل وتُضخّ حرية التحرّك في مجاله بكلّ طلاقة. كما لم يقتصر الاختلاف على نوعية الخطوط وطبيعة وشكلاً فحسب، وإنّما تجسّد أيضاً في اختلاف الاتجاه المعتمد في الرّسم من طرف الفنّان، بحيث لم

في الآن نفسه مع أعماله التصويرية باعتبارها جزءا مرتبطا باللحظة الابداعية التي يعيها إثر ممارستها التشكيلية وكأنها مكاشفات صوفية.

وبناءً على ما تقدم في هذا المقال، تكون تجربة التشكيلي التونسي خالد عبيده في أوج بحثها المتواصل عن خصوصية جمالية عربية إسلامية معاصرة بعد تكوّنه في الأكاديميات. وفي اتجاه آخر، يرجع الموروث الثقافي معه في ثوب جديد ليحس الصورة التقليدية للجماليات العربية في نطاق أسلوب فني يجاري العصر، سواء في مرواحته بين عوالم الأثر الفني أو في توظيفه لهذا الموروث المتأصل الذي تدور معالمه حول مفاهيم التجريد التشكيلي والتي يتحول فيها الخط والشكل بمقتضاها إلى حامل لروح فنية جديدة، تركز على الآث الحضاري الإسلامي المُفتّح على التجارب التشكيلية الغربية.

تستقرّ يده على اتجاه معيّن فتراه يرسم وقد أخضع القلم أو الفرشاة إلى حركته بكل تلقائية وعفوية وكأنه يحاكي في الآن نفسه، إملاءات هنري ميشو في قوله:

«خط يلتقي خطأ آخر وخط يتحاشى خطأ متوازيا
خط من أجل اللذة في أن يكون خطأ متماذيا
خط حالم. إلى هنا لم يكن بإمكاننا ترك الخط يحلم
خط يعكس الوعي في تحوله(6)»

لقد قامت الخصائص التشكيلية للخط عند خالد عبيده على جملة من التناقضات من حيث النوع والطبيعة، لتخلق جملة من الجدليات: جدلية الصلابة والليونة، جدلية الفاتح والداكن، جدلية السميك والرقيق، جدلية الغليظ والحاد، جدلية العمق والأعماق. وتنعكس هذه الثنائيات بوضوح أحاسيس الذات المبدعة مبرزة حسا نقديا وطابعا صوفيا ملازما لخصيصة الفنان والمشاركة

المصادر والمراجع

جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، نسخة رقمية على الموقع: <http://www.4shared.com/document/ya2GT6JL>
جوهانز إيفن، التصميم والشكل، ترجمة وتقديم: صبري محمد عبد الغني، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري.
عمر الغدامسي، «في الإفلات من الالتفات إلى الابتكار»، نص نشر بـ «الوراق»، الملحق الأسبوعي المخصص في الفن الحديث والمعاصر، جريدة الصحافة ليوم الخميس 28 جويلية 2011.

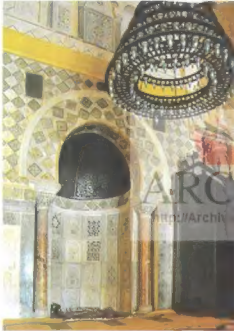
الهوامش والإحالات

- 1 - خالد عبيده من مواليد 1976 ، فنان تشكيلي وأستاذ تعليم عال بالمعهد العالي للفنون الجميلة بالقيروان. أقام العديد من العروض في العديد من المهرجانات وملتقيات الفن المعاصر.
- 2 - «La ligne nomade» Exposition personnelle de Khaled Abida, Du 18 au 31 Janvier 2013 à la galerie municipale de Sidi Bou Saïd .
- 3 - Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, Editions « Quadrige », 2004.
- 4 - «ألان» ذكر من طرف جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 156.
- 5 - جوهانز إيفن، التصميم والشكل، ترجمة وتقديم: صبري محمد عبد الغني. ص 107.
- 6 - هنري ميشو، ذكر من طرف عمر الغدامسي ، نص نشر بـ «الوراق» الملحق الأسبوعي المخصص في الفن الحديث والمعاصر، جريدة الصحافة ليوم الخميس 28 جويلية 2011.

احتفاء بشهر التراث : ملامح الهوية في نماذج من التراث المادي وغير المادي

المربعات الخزفية بمحراب جامع عقبة بن نافع بالقيروان: روائع خزفية تكسو تحفة فنية

عايدة سليم / باحثة، تونس



أثمرتها التجربة الطويلة التي مرّ بها هذا النوع من الخزف ولا سيما إذا لاحظنا أن هذه المربعات ذات البريق المعدي لا تحمل اسم صانعها ولكنها تنطق بنوع بريقتها وبأسلوب زخرفتها وطريقة صنعها . حيث مثلت هذه المربعات مثالا جيدا لما كان يصنع في العراق في القرن التاسع الميلادي ورجحت أغلب الآراء أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع (1) .

يغلّ جامع عقبة بن نافع بالقيروان من أروع ما جادت به الحضارة العربية الإسلامية في العالم، بما تميّز به من تناسق في العمارة وثرأ في المكونات. ولعلّ أفضل زخارف الجامع هو المحراب الذي يعتبر تحفة المحاريب الإسلامية وأقدمها على الإطلاق، والقبة التي فوقه، تزيّنها زخارف نباتية على شكل ساق متوسطة، أو فروع متوجة تتدلّى منها عناقيد من العنب. يقوم العقد المنصّبة للفتحة على ساريتين حمراوين من الرخام الرفيع يعلوهما تلجان من أجمل ما نقشت التيجان. وفوقهما مبطنتان يتوسطهما العقد كتب على رخام كلّ منهما بالخط الكوفي البيروني الأصيل «بسم الله، كفى بالله حسيباً». وزين أعلى جدران المحراب وعقده بمربعات زخرفية أو (قرايد) امتازت ببريقها المعدي وعددها (130) مربعة.

تعتبر هذه البلاطات نماذج هامة للتحليل، وذلك لبقائها في حالة جيدة، فبالرغم مما فقدته من بريق، فإنها مازالت تحتفظ ببعض من ألوانها الذهبية المعديّة والتي تتراوح بين الأصفر المخضر والأصفر الذي هو أقرب إلى بريق النحاس منه إلى بريق الذهب الصرف. كما أنها لم تتعرض إلى كثير من التلف إذا ما استثنينا بعض الكسور، أما أغلبها فقد بقي على ما كان عليه من جودة وإتقان، ولعل السبب في ذلك هو المحافظة عليها كما يحافظ على أحسن التحف وأندر الروائع الفنية . كما تكمن أهميتها في ما تتمتع به من خصائص فنية وتقنية متميزة ولما برهنت عليه من حذق وإتقان، ولما يتألف فيها من ألوان وخصائص بصرية



وقد عمد جورج مارساي إلى دراسة هذه البلاطات وقسمها إلى صنفين مختلفين من حيث الثراء الزخرفي واللوني، المجموعة الأولى ستأها بأحادية اللون (Série monochrome) والثانية بالمتعددة الألوان (Série Polychrome). واحتلت المربعات الخزفية الأحادية اللون مساحات أقل بروزاً من تلك التي احتلتها المجموعة الثانية ذات الألوان المتعددة لما تتمتع به هذه الأخيرة من أهمية من حيث الثراء الزخرفي واللوني. ولعل هذا ما جعلها تنصدر بطن القبة وكامل الشريط الذي تحتها ومحيط الزوايا والإطار الدائري الذي يضم العقد، محتلة الصف الأول وملئمة حول السقف. بينما لم يبق للمجموعة الأولى الأحادية اللون سوى الصفوف الداخلية لثملاً الفراغ المتبقي بالمحيط الدائري والفضاء الخلفي للزوايا. ولكن سواء كانت هذه المربعات ذات لون واحد أو متعددة الألوان فقد حافظت على نفس القياس 21 سم ونفس السمك 1 سم.

عدّة مرّات في نسق واضح وإيقاع منتظم كتبت بخطّ كوفي قديم الأسلوب، تميّز بالرشاقة والضراوة في الآن ذاته، حيث تجرّد من أي زخرف ناقل وتخلص من كل إضافة قد تعكر صفاءه وتشوّه بساطته. ثم إن هذه الزخارف جاءت متوافقة في معظم الأحيان مع الأماكن التي بقّدت عليها ممّا يدلّ على أن إنجازها كان يتمّ تبعاً لخطة زخرفيّة وليست عملاً عشوائياً.

كما نضج من خلال هذه البلاطة اعتماد الفنّان المسلم للخط العربي كعنصر زخرفي، ذلك أنه لم يقتصر على تطويع الحروف العربية ولكنّه وضع للخط قواعد روعي فيها أن تؤدّي شكلاً جمالياً متنعاً وهو ما يطرح التساؤل التالي: هل أنّ غايته من هذا التوظيف هو البعد الجمالي فقط أم أنّ وراء كتابته بعداً رمزياً دلاليّاً؟



1 - قراءة في بعض نماذج من المربعات الخزفية:

1 - 1 النموذج رقم 1 من ضمن المربعات الأحادية اللون:

إنّ المنيبت في بنية المربعة ومرفولوجيتها يبيّن تعدّد المستويات الناتجة عن الثراء في توزيع المساحات وخاصّة في زخرفة شكل المعين الحاوي للوريدة ذات الثماني بثلاث والمتراكبة فوق بعضها البعض من الكبير إلى الصغير ممّا أوحى بوجود نوع من العمق تدعّم بصريّاً من خلال التباين في مستوى الإضاءة والتدرّجات الضوئيّة المتضادة من مساحة مضيقّة تعيقها مساحة ألقت النقاط داخلها حركات قصيرة نحيفة لينة، إلّا أنّنا بعد التهجّد يمكننا أن نقرأ كلمة «المك» مكورة

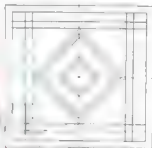
عمودية متحدة بسر السمك ومكززة بسر الشكّل
خاصة إذ م ركّز لأقطار حول الشريط الملصق حول
المربع، المؤثّ بخطّ كوفي، ذلك أن كلمة «الملك»
التي وجدناها في هذه المربعة قد تكون، رمزاً صادقا
لقوة الملك آنذاك، وقد تكون إلى جانب معناها المرتبط
بالمملك اللّوني البشري، إشارة ضمنية إلى ملك أكثر
ديمومة وأشمل هو الملك الإلهي. وعندنا يصبح معنى
هذا الكلمة « الملك لله » وهو شعور ديني يشعر به كلّ
مسلم لاعتقاده أن الإنسان خليفة الله في الأرض وما
ملكه على هذه الأرض إلّا من ملك الله، وهكذا اكتسب
خزف البريق المعدني منذ بدايته، والفنّ العربي الإسلامي
عموما بعدا خاصا ربط بين العالم المادي والحياة الدّني
والعالم الروحي المقدّس في الماورائي من الوجود.

1 - 2 النموذج رقم 2 من ضمن المربعات الأحادية اللون:

نفس - من - 2 - 1 : التقسيم لثنائي سمودج لثنائي
سمودج - من - 2 - 1 : على حرف مع اعتماد شكوي
الإشعاعي، حيث جاءت زخارفها بثنائي النمذ، كثيره
التفصيل، عديدة العناصر، أهمها وريده حميّة احتست
الوسط، لامست رؤوسها الأربعة مراوح نخيلية ومحيّة
الشكّل، طرفاها أحدهما مدبّب والآخر مقوّس، وتحمل
داخلها وحدة متكززة من ورقة نباتية. وحول هذه المرواح
شريط اتخذ شكل مربع، لامست زواياه إطار البلاطة.



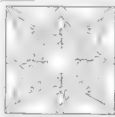
نخيط عدد 1 مهيكة نخطية بلاطة



نخيط عدد 2 : التقسيم الهندسي للبلاطة

فيظلال داكنة مولدة إيقاعا ناتجا عن تكرار ذات
الشكّل، يقوم التضاد، كعنصر تشكيلي، بدور أساسي
لمساهمته في إبراز الأشكال والمساحات التي يراد
إظهارها أو توظيفها توظيفا رمزيا دلّاليا. فجاء التكوين
شعبي مركّز وريده يحدف من كلّ جانب وشكّل
تأخري سمعة حبيبة محتحة، هذا التناظر سيطر
على أغلب عناصر تكوين هذه سسيا في الجزئيت
وتاما في الشكّل العام. وهذه هي إحدى خصائص
الفنّ الخزفي العربي الإسلامي الذي اعتمد التناظر
كتركيبة متواز.

كما قسمت البلاطة وفق أشرطة أفقية تخلّلتها أخرى



مخطط عدد 1: هيكلية الخلية لسلالة



مخطط عدد 2: التقسيم الهندسي للبلطة



مخطط عدد 3: توزيع مناطق الظل والضوء

وقد رسمت كلها بخط داكن سميك فوق خلفية فاتحة. هذا المربع زخرف مساحته المتبقية بوريدات ملئت وريقاتها الخمس بنقاط صغيرة، بينما كسيت الأرضية المتبقية بحطوط رقيقة جداً كزنت ما يشبه شبكة ذات نقط داكنة. وبذلك تظهر عناصر التنوع حاضرة بكثافة. ذلك أن الخطوط المعتمدة لتقسيم البلطة تختلف في السمك تماماً مع سمك الأداة الواضحة للأشكال الأخرى بقية بعين من الشكل والحدة. تدعب عتب صعب سيطرة القوة والحرية في الزخرفة مع وجود شيء من الرقة والرشاقة والتناسق والتلازم في التلوين.

يتبين لنا من خلال دراستنا لمراكز الإضاءة والداكنة في المربعة أن العلاقات اللونية تبدو هادئة ما عدا لمسات الفرشاة الغليظة الداكنة فهي تبدو متباينة بشدة مع المناخ اللوني العام، فقد جمعت هذه البلطة بين ميزة البريق المعدني واللون القصد في بعض الأجزاء، وليس واضحاً في سائر أماكنها. في بعض الأحيان نلاحظ بعض فرد لون في الأجزاء الصغيرة، كما عملت في الأجزاء الصغيرة الأصفر الذهبي المتأرجح من الناعم والمعتدل على إبراز التركيبة الإشعاعية التي توحي بالثبات والحركة الدائرية في نفس الوقت، إذ بدت النجمة الزبانية الداكنة وكأنها تدور في السماء المضيئة. (انظر التخطيط رقم 3)

ثم إن هذه المربعة لا زالت تحتفظ ببعض من ألوانها الذهبية المعدنية الذي هو أقرب إلى بريق النحاس منه إلى بريق الذهب، ومع ذلك فما يجلب نظرنا فيها هو ذلك الجزء الثالث منها خاصة وأنها ظاهرة تكرر في بعض المربعات الخفيفة الأخرى التي انتكست بعض أجزائها أو طمست بعض ألوانها مما يجعل قراءتنا لها أحياناً من الصعوبة بمكان نظراً إلى سهولة تعرض طلائها للتلف والزوال بفعل العوامل الطبيعية المختلفة من رطوبة وتأكد وما تحدثه بعض الحوامض فيها من تآكل. والجدير بالذكر أن كل العمليات والتركيبات

الكيميائية من إعداد العجينة الطينية المناسبة، والمهاد أو المينا الملائم وطريقة الإفخار كان يقوم بها الخزاف بطريقة يعتمد فيها على التجريب إلى جانب النظريات والبحوث العلمية. فكان بذلك سباقاً في مجال العلوم الكيميائية وملماً بتفاعلاتها الحاصلة بين الأكاسيد والحوامض والأملاح المعدنية وغيرها من العناصر، كل ذلك في درجات حرارة مضبوطة ودخل أجواء هوائية خاصة تسود الفنون طيلة عملية الإفخار. فلقد وصل الخزاف إلى حد التمكن في التعامل مع مختلف

من جهة، وجعلت الأمر يختلط بين الحامل والمحمول من جهة أخرى، بحيث أصبح من العسير التمييز بين ما هو مزخرف وبين لون الأرضية. وبذلك يبرر التأثير الفارسي جليا سواء من حيث تقسيم رقعة الحامل إلى خانات عديدة، أو لما تحمله هذه الخانات داخلها من نقوش ورسوم. وما يمكن أن نلاحظه أيضا هو العلاقة التواصلية بين الشكل والخلفية إذ مثل كل منهما جزءا من الآخر يتكيف معه وبيادله الشكل سلبا أو إيجابا، فيتداخلان إلى درجة يصعب معرفة أي منهما يخدم الآخر ويكمله. وبذلك جمع هذا التكوين بين الحركة والثبات، حركة المربعات وزخارفها الصغيرة وثبات المربعات الفارغة إلا من اللون، وقد أوحى كل ذلك بحركة أشبه بحركة الكواكب حول نجم ما.

لما صمى المستوى اللوني فالتكوين يطغى عليه لاصدا - بصورة منهجية حيث تبرز
في التصميم بحدودها الواضحة، فكل لون له مكانه المحدد، ولا يتداخل مع غيره، بل يبرز به بوضوح، كما تبرز القيمة التشكيلية للخلفية الداكنة من خلال دورها المزدوج فهي بقدر ما تتحدث تفككا على مستوى الشكل تقوم بدور أساسي في التآليف بين مختلف العناصر والربط بينها، فكانت المربعة الحزفية على بساطة أشكالها وقدة ألوانها رمزا لعالم الأرض والسماء. تظهر هذه البلاطة بوضوح الاعتماد على مفردة «المربع» وفق قاعدة تعتمد التكرار لتأليف المجموع انطلاقا من الوحدة، حيث يسمى الصانع الفنان إلى تكراره بالتجاور مع التأليف بين البعد الشكلي والبعد اللوني مؤكدا كليهما في عملية دوران حول المركز مع قلب إضاءة الألوان،

هذه المواد قصد تغيير خصائصها واستخراج مكوناتها ليسمى بها من حالة متواضعة عادية إلى أرقى درجات المواد الكريمة والمعادن الثمينة، أي من التراب والطين إلى ما يشبه المعادن والذهب

1- 3 النموذج رقم 3 من ضمن المربعات المتعددة الألوان:

إن المثبت في بنية الخزفية ومرفولوجيتها ينسب أن الصانع الفنان زخرف مربعاته بعد تخطيط مسبق، أي بعد تقسيم تركيبي لم يعتمد فيه غير تلك البصرية، وهي الأشرطة المجزأة لفضاء المربعة، مقسما إياها إلى ستة أشرطة أفقية لتتصل، في النهاية، على شبكة تريبية تقسم ست خانات أفقية وستا عمودية، تملأ هذه الخانات علامات تتكرر بانتظام على شكل حصى. ويحيط بهذه الخانات إطاران داخليان من كل طرف ورسميا يسمك غليظ فظهرت الشبكة الحزفية والتي فرضت الإطار وليس العكس، فكلما كانت مسطحا لا عمق فيه مثله مثل بقية المربعات المزخرفة. محدث ذبذبة بصرية نتيجة تباين الألوان المتناوب بين الفاتح والداكن وبين الشكل والخلفية، ذلك أن درجات ألوانها قد زادت في إبراز التباين بين النقوش والأرضية



2 - الاستنتاجات الخاصة بزخرفة المربعات الخزفية :

من خلال تحليلنا لبعض من المربعات الخزفية الخاصة بمحارب جامع عقبة نقف على بعض الاستنتاجات سوف نضعها تحت ثلاثة عناوين أساسية .

1-2 من حيث العناصر النباتية:

يبرز من خلال الزخارف النباتية التي نثر عليها في بلاطات المحارب تأثيرها بانصراف الفنان المسلم بداية من رسم وتقليد الكائنات الحية (حيوان وإنسان) فكان الكائن الحي النباتي هو البديل، حيث استخدم الجذع والورقة لتكوين زخارف امتازت بالتكرار والتناظر والتقابل فسادت الزخارف النباتية . كما يغلب على بعض الزخارف النباتية في هذه المربعات الطابع الهندسي، إذ فوائدها خطوط منحنية أو ملتوية يتصل بعضها ببعض،



فيصبح الداكن فاتحا والفاتح داكنا مما ولد إيقاعا حركيا حيث تثير حركة الشكل الحركة الذهبية للمبصر فيتأثرا بالإحساس بالمتعة على مستوى الإيصار .

ثم إن المثبت في أسلوب الزخرفة في هذه المربعة يلاحظ أنه يذكرنا بالفن المعاصر في التركيب وفي استعمال اللون وتوزيعه، وخاصة بيول كلي في اتباعه للتقسيم الهندسي المنبني على شرائط عمودية وأفقية متقاطعة ولّد تقاطعها أشكالاً هندسية تشبه إلى حدّ ما ما عاشرنا عليه في بعض المربعات الخزفية . نقصد بذلك استعمال المثلث والمربع والمستطيل وكيفية توزيعها في بناء الأعمال . كما نستنتج مدى تجانس الموجودات أو العناصر الخزفية في المربعة الواحدة، إذ لا نكاد نثر على مساحة جامدة أيّ خالية من الزخرف، بل أغلب المساحات تقريبا متحركة بعناصرها المتنوعة، فلو حاولنا أن نجرد هذه المساحات من العناصر الزخرفية والحريرية التي تتضمنها، وأبقينا فقط على أشكالها العمة كما بينا في الرسم التخطيطي لتحديد المساحات متناظرة عندنا أن عدم شيء آخر يحجب به ذلك الشكل . نحن في الإسلامي بل يذكرنا بالفنون الغربية حيث يتعاطى الفنان الغربي أحيانا مع هذه المساحات - المربعة - كخلفية انطلاقا من اعتبارات أخرى، أي أنه يعمل على توزيع أشكاله المتنوعة والمتناقضة آخذا بعين الاعتبار صفاتها الشكلية بالذات لتحقيق - مائالي - الحركة التي غالبا ما تكون صراعية، ذلك أن الفنان الغربي أراد في المقام الأول أن تكون المساحات الكاملة في هذا العمل ذات أشكال محددة ومنتهية، بعبارة أخرى أن تعتبر كل مساحة منها وحدة لا تتجزأ وأن تكون في المقام الثاني متناقضة سواء كان ذلك في الشكل أم، في اللون وانطلاقا من كل ذلك يتم توزيع هذه المساحات بطريقة التجاور لإظهار التناقض الحاد بين سمات تلك المساحات، فهذه الطريقة ساعدت في إبراز التوتر القائم في العمل وبالتالي في حركته وذلك ما يؤدي بالمشاهد إلى حالة من الانفعال .

- **المجموعة الثانية:** تمثلت في وريدة بقاعدة مستديرة ومتوجة بثلاثة قصوص (أنظر الأشكال عددا 2) وهي تأخذ أحيانا شكل الجرس.

- **المجموعة الثالثة:** كثيرا ما نعثر فيها على شكل سقفة نخيلية رمحية بقاعدة مستديرة وقمة حادة وبأحجام وأشكال متعددة (أنظر الأشكال عدد 3) وقد نجد لها طويلة أو قصيرة برأس مدبب أو أعوج وأحيانا



الأشكال عددا 1: وريدة متكونة من خمسة قصوص



الأشكال عددا 2: وريدة ذات قاعدة مستديرة



الأشكال عددا 3: سمعت شكل رمح



الأشكال عددا 4: زهرات كروية الشكل

وقد يكون بينها ما يخرج منها فص أو فسان أو أكثر وقد يراعى في هذه المخطوط مبدأ التقابل والتماثل. غير أن ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أي أصول سنية أحيان أخرى اتخذت هذه الزخارف تشكيلات مشتقة من أجزاء عضوية لنباتات فكانت على شكل ورود أو ثمار بعض الأشجار أو أوراقها وكانت الزخرفة النباتية قد اجتمعت ضمن إطارات مختلفة الأشكال، فمنها المستطيل أو الدائرة وخاصة المربع كما لاحظنا ذلك في كثير من المربعات الخزفية. وقد مثلت هذه العناصر النباتية أوضح المفاهيم التي يبتدئ ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها حرفيا، فهي في أكثر الأحيان عناصر رمزية زخرفية مجردة وصفا ولونا تبدو في فروعها الحلزونية وأوراقها النصف قلبية الشكل، خطوط منحنية تملأ السطح في تناسق بديع وتعادل بين الكتلة والفرغ واتزان فوق توصف هذه العناصر بـ "النباتات" بمفردها وذلك لتمثل عنصر واحد من عناصر الطبيعة أو هلال أو على شكل تصميم زخرفي إيكولوجي موصولا على زخرفيا متكامل تظهر فيه عدة عناصر نباتية.

غير أننا لن نكتفي بذكر أهم التصاميم الزخرفية التي وجدناها إثر تحليلنا لبعض بلاطات جامع عقبة، بل سنحاول التعمق في تفاصيلها لنخرج باستنتاجات وهي أنها تبدو في الظاهر مختلفة عن بعضها ومتعددة، ولكن بعد تحليلها أمكننا تقسيمها إلى مجموعات ذات خصائص موحدة ومتشابهة:

- **المجموعة الأولى:** تمثلت في وريديات متماثلة ومتناظرة متكونة من خمسة قصوص، إثنان منها ملتفان وهما الأصفران (أنظر الأشكال عددا 1) وهو النموذج الأشهر في تلك الفترة من الفن الإسلامي والذي سيقع اتباعه على امتداد قرون عديدة. وهذه الوريدة تواجدت في كلا النوعين من المربعات الأحادية اللون والمتعددة الألوان.



يتقلص حجمها كثيراً لتعطي غصناً يأخذ اتجاهها تارة عمودياً أو أفقياً وتارة أخرى ملتفاً وهو ما نجده أيضاً في كلا النوعين من البلاطات.

-أما المجموعة الرابعة والأخيرة: فقد اتخذت شكل كريات صغيرة تعلوها باقة من ثلاثة فصوص تظهر كأنها استلهمت من شكل رمانة مؤنثة بأغصان دقيقة وبحيلة (أنظر الأشكال عدد 4).

2-2 من حيث العناصر الهندسية:

اعتماد زخرفة أساسها النقط والخطوط المنحنية والمنكسرة والمتوازية وأشكال المثلثات والمربعات والمعينات والمستطيلات والدوائر ومربعات على هيئة لعبة الداما...



من أهم العاصر الزخرفية الهندسية: أشكال النجوم والأهلة: ذلك أن شكل الهلال استخدم في زخارف الحضارات القديمة واستمر بين العصور التالية، وكذلك الشكل النجمي الثماني مكل ما يحمله من رمزية.

2-3 من حيث الزخرفة بالكتابة:

استخدم الصانع الفنان الخط العربي كمصدر زخرفي فجاءت أغلب الكتابات المعتمدة في بعض البلاطات تحمل عبارات ككلمة «الملك» وكانت كلها تعبر عن ذكر وتسييح، وهي من العناصر التي تربط الصلة بين العمل الفني والمتقبل لهذا العمل لما توجهه إليه من

خطاب مقروء ومرئي، من جهة، ومن بعد رمزي، من جهة أخرى، غير أننا نعث على عدد هام من المربعات استخدم فيها الفنان الكتابة الكوفية دون أن يتركها واضحة، ذلك أنه أحياناً لا يقصد حضورها بحد ذاتها، بل من خلال استفلال هيكلها وشكلها فوظيفتها كرمز أو كعنصر من العناصر الزخرفية وليس كرسالة.

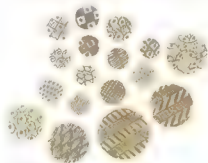
3 - مصادر زخرفة المربعات الخزفية بمحراب جامع عقبة:

تمثل المربعات الخزفية التي تزين محراب جامع عقبة أبداع ما أنتجه الخزافون في الطراز العباسي وهو ما عبر عنه مرزوق بقوله: «وأغلب الظن أن هذه القراميد التي تزين محراب جامع القيروان قد حملها صانع بعددي إلى القيروان ممن يجيدون عمل العصار المنحعب لكي يعاون على وضعها في المكان الذي يراود لها، ولكي يصنع محلياً ما قد يحتاج إليه من قراميد قد يعرض بها ما عساه ينكسر أثناء الحمل والنقل من العراق إلى إفريقية أو أثناء العمل وليس من المستبعد أنه علم الخزافين المحليين طريقة صنع العصار المنحعب الذي كشفت عنه الحضائر الأثرية في أماكن شتى من البلاد» (2).

ثم إن المتأمل في زخارف هذه البلاطات يلاحظ وجود

Figure 1 displays a 6x3 grid of 18 grayscale images. The images show various patterns and textures, including geometric shapes, wavy lines, and abstract designs. The patterns are arranged in a grid, with each image occupying a square cell. The patterns include horizontal and vertical stripes, wavy lines, and various geometric shapes like triangles and diamonds.

الأشكال عدد 5 : زخارف أثرية تعود إلى الحضارة السومرية من الألف الخامس ق.م في وادي الرافدين



أهم العناصر الزخرفية النباتية في الطراز الأموي وهي زهرة الأكانتس(شوكة اليهود) وورقة العنب والمراوح النخيلية والأشكال النباتية المجسّدة وهي جميعا اقتبسها الأمويون من الفن البيزنطي وهو ما أكله مرزوق بقوله:
«ومع تطور العمارة في العصر العباسي إثر انتقال العاصمة إلى بغداد بدأت التأثيرات الساسانية والشرقية تؤثر في عناصر الزخرفة النباتية وأشكالها» (3). وهنا لا بد أن نشير إلى نشأة الأسلوب الزخرفي الإسلامي، ذلك أنه عندما بدأ يتم تدريجيا كانت التمييزات الفنية تقتبس من مصدرين رئيسيين من التراث الفني وهما الفن البيزنطي والساساني اللذان انصهرا مع النماذج الفنية التي ترجع إلى العصر الأموي وقد ساهمت التأثيرات الساسانية في مهمة حتى لا يسهل حجبها بحجب المحرفة ومنها الأزهار وأوراق المراوح النخيلية التي

وحيث تقرر رمي جده لـ (ع) بـ
وعلى هذا فيؤكد عدم جبرير (ع) بـ
في تأييد صحة شهادة (ع) بـ
فحسب، بل إننا نجد في معظم أقطار الإسلام بلاد
المغرب الإسلامي والأندلس حيث انتقلت الأساليب
وغير الشامية إلى غير ما مسجده (ع) (4)

كما أنَّ المتأمل في بلاطات محراب جامع عقبة
سليلاظ أن الأشكال الدقيقة التي ملأت المساحات
العراغة والتي لعبت دورا كبيرا في إثراء الشكل
والخلفية، المتمثلة في دوائر فيها نقاط وخطوط
منكسرة وخطوط متوازية تقطعها خطوط أخرى متوازية
أبيض وإنشاءات تشابكية تظهر فيها شبكات تشبه رقعة
القطرنج وأشكال حلزونية ونقاط مسترسلة وسلاسل
متواصلة ونسيج متنوع (انظر الأشكال عدد 6) هي
أشكال مؤلفة لورشات بلاد الرافدين حيث تعود إلى
الحضارة السومرية من الألف الخامس ق م (5). (انظر
الأشكال عدد 5).

وهكذا يتضح لمدي من خلال الحرف الذي عشر عنه في بلاط المحراب والتي سرتي نفس الكيفية على كل نحو من سواء كنت نقش على الخشب أو الحس أو معدن أو محفوظ حرص الفس لمسلم على الاستيحاء من الصيغة وخاصة استخدام الحبر والورقة لتكوين حروف متكررة والتقليل والتناظر مع مرور مسحة همدية جامدة تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز.

وبعد هذا التحليل، كان لنا أن نتساءل هل ما وصل إليه الخزف من نتائج يعود إلى الصدفة فاستطاع الخزاف بعض ما يتمتع به من دقة الملاحظة وقوة الحس والاهتمام إلى أسرار المهنة ثم دعم ذلك بالتجربة وبفهم عميق لتفاعلات الكيمائية؟ أم أن ذلك جاء ثمرة لحوث علمية وتطور علم الكيمياء وللعرب باع طويل في هذا المجال؟ إذ لا ينكر أحد ما حققوه في هذا المجال، فقد كانوا يدرسون في ذلك بفضل ما قاموا به من تجارب وما اكتسبوه من خبرة وما أخذوه من حضارات الصين وبلاد فارس وغيرها من غيرهم من حضارات شرقية حيث يشبهوا ألوانها ويطبعوها بطابعهم ويرتقوا إلى أعلى درجات الحرف والخط وهذا السؤال لا يمكن الإجابة عنه إجابة قطعية بترجيح إحدى الفرضيات، فالأمر يتعلق بذلك الحرف السبعة والحرفي لصنع الذي عاش بين أفراد الشعب!

وهذا الحرف كثيره على الأرجح لها ما شبهها في الحروف الحسية التي تعطي الحرف في مدينة سامراء بالعراق مثل موريدة ذات خمس ثلاث المعلقة تحوير، كذلك السبعينات الحسية الشديدة لتحويل واسعة الرمحية ذات الأعواح خمس والعواصم الحلية المنحنية (أنظر الأشكال عدد 7).



الأشكال عدد 7: سبعة نجمية منجمة تتخذ شكل مثلث أو شبه منحرف



الأشكال عدد 8: مقارنه بين حرفة الحرفيات والزخرفة المنحوتة في سامراء حسب «هازفوت»

المصادر والمراجع

1. المؤلفات.
- بن عامر (أحمد): تونس عبر التاريخ، مكتبة المثار، تونس، 1975.
- بينوس (جميلة)، بن البشير الجلولي (فاطمة)، عبد الكافي (جلال): «تونس» عن دار الجنوب للنشر، تونس، 1985.
- جاد (محمد توفيق): تاريخ الزخرفة، طه الأميرة القاهرة، 1964.
- دواليبي عبد الحليم: الحرف في تونس، عن معهد القومي للآثار وعلوم تونس، 1979.
- حسن (سليمان مصطفى): الفنون الإسلامية في البلاد التونسية من قيام الدولة الأعلى إلى قيام الدولة الموحدة، عن المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1978.
- مرووق (عبد العزيز): الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة بيروت.

1. Les ouvrages

- BAKOU TI Naceur), « Céramique d'hier et d'aujourd'hui » « ONAT » Tunis 1983
- « Couleurs de Tunisie », éd. nouvelle société, Adam Biro, Paris, 1994
- COLLECTIF, « Arts de Tunisie », impacts, Tunis 2004
- COIFFETIER « l'Afrique, treize siècles d'art et d'architecture en Tunisie » cycle international d'exposition, musée sans Frontières, Demeter, éd. s.d., 2000
- DAOULACHELI Abdelaziz) « La céramique médiévale en Tunisie, in Africa XII » éd. INP
- DEGEORGE (Gerard) POTIER (Yves) « L'art de la céramique dans l'architecture musulmane », Flammarion, 2001
- LOVINCANI (Alain), « Faïence de Tunisie » éd. Cérès, éd. Sud, 1994.
- LOUHICHI Adnan) « Du Raggaia à quallaline (900-1900) » Tan 2000
- MARÇAIS (George) Les faïences à reflets métallique de la grande mosquée de Kairouan, éd. Auguste Picard, 2ème édition, paris, 1928

2. Catalogues

- Le Vert et le brun de Kairouan à Avignon: céramique de XVème siècle, catalogue d'exposition, Marseille, 1995

الهوامش والإحالات

- 1 - KA Creswell: Early Islamic Architecture, 1909
- 2 - عبد الحليم مروان، « تاريخ الحضارة الإسلامية في تونس »، ص 16.
- 3 - نفس المرجع، ص 98، 83.
- 4 - عبد العزيز الدولاتي، « مسجد قرية وقصر الحمراء، طبة سراس »، ص 19.
- 5 - أنظر الصورة صفحة 9 من كتاب كشكول الزخرفة العربية.

الزخرفة الإسلامية : جمال و إبداع

توفيق عيسوي / باحث، تونس

المقدمة:

للزخرفة العربية الإسلامية رسالتها وأشكالها الخاصة التي سبغت
عن سواها من زخرفة عربية أو إسلامية. وقد غلب على
هذه الزخرفة المستمدة من التراث العربي الإسلامي
الإسلام، الطابع الديني، ومارس حتى يوم هذا، وهو صيغ لا يحصى
لمنظومة موحدة، حصوص وأنه نطع بالأشكال والألوان والمواد
المستعملة التي كانت سائدة في العالم الذي دخله الإسلام تركر
الزخرفة الإسلامية على أسس عميقة الحدودور تسع من الدين والتقاليد
المتوارثة. وقد هدف الفلاس المسلم في أعماله إلى إبراز خصوصية هذه
التقاليد التي غلب عليها الإسلام منذ أن جاء. ومن هنا نرى العلاقة
الحميمة بين الإسلام وبين العمارة والزخرفة رغم الاختلافات السطحية
أو الماطقية التي شاهدها فهي. في مجملها، تعكس روحية الدين
والخطوط الكبرى التي رسمها لحياة المسلم إجمالاً والعربي تحديداً

تعريف الزخرفة:

قد تأثر بعض الحروف الطبيعية بألوانها الصوتية
كأنها هي واضحة في رسم الضمير ، ألوانها
وهي واضحة في رسم الضمير ، ألوانها
التي تحرفها محدثون أن شأنها ، بصورة عامة ، يعود إلى
بعض العوامل وهي :

البحر. موسيقى بسيطة سمكرة كـ
صوت على الأذنين بكيفية قد قمت على قوة الغنى
المحوري وقدرة ما فوق الطبيعة التي كانت تقى الإنسان
من المخاطر والكوارث وتمنحه الطاقة الخلاقة والمناعة
وذلك تحت تأثير المقدس.

ب. بعدة نصوصه تشمل نصوصه في شمس معصية
في نصوصه في معصية على عمو المعصية و (الذكر) معصية
نصوصه في شمس المعصية و خاصة فيها نصوص على
الامر

مدير عام
مدير عام

جماليات الزخرفة الإسلامية:

يعبر "الحرفه" للإسلاميه أحد القلوب عالمه
التي تيسر وكثير على وارد دار وأولها صفة باقية
والإسلام وتقدمه ، وقد أهدى يد سبب علماء حجاب
والمرحوب وعلماء لأن من مختلف لأفكار وسهمو
في تأكيد أختها وحسيني وبرر حصتها وعدد
عديدهم وكان عرب مسجون من موعى بتقدميه
الحرفه التي يظهر فيها الأحرار عاقبة واشدح في
الحرفه صفاته والتقدمه وتعد عدد راجح
الجنسية والسياسيه في العارة الإسلاميه وأشكك ونجده
والو محققه مستمدة من موروث بحرفي مدني
تتبعه لأفكار المتخففة في لغة الإسلاميه وقد
تأثرت أرائه ببعضات الحجاب بسببه فأحدث

مرحفة هي من فن فنون تشكيلة تعتمد على
عناصر سنة وأحجية وأهسية أو حصرية محورة
من واقع، بورق وبوعد تركيبة محددة كتركيب
والناظر والتأويل... والتقابل والتعاكس، فالمرحفة،
دس، هي صفة حجاب على لأشياء يستبعد
لأشكال هيدسية في سانية دوس إدراج صور الكائنات
الحية فيها.

نشأة الزخرفة الإسلامية:

[illegible]

إنه فن إسلامي:

طور المسلمون فن الزخرفة وأدخلوا عليه كل جديد وساروا به أشواط بعيدة حتى بات فنا إسلاميا باعتراف جميع الدارسين لهذا الفن، وقد أطلق عليه الدارسون الغربيون مصطلح «الأرابيسك» تأكيداً لهذا المعنى وتخصيصاً له.



الحركة:

من مميزات الزخرفة أنها تلزم المشاهد بالحركة والتوقف ثم الحركة، فهي فن يأخذ بيد المشاهد ويتجول به في جميع زوايا اللوحة أو المساحة المزخرفة.

ومن المعروف أن فن الزخرفة يقوم على الخط الذي يعتبر من أهم العناصر التشكيلية القادرة على التعبير عن الحركة.

منها ما لا يتعارض مع العقيدة الإسلامية الغراء، ولفظت ما يتعارض معها... فالإسلام يدعو إلى إضفاء الجمال على الأشياء وزينتها ولكن دون إسراف أو تقتير.



تأتي أهمية الزخرفة من كونها تعكس القيم في حياة عوام المسلمين بالطابع الفني المميز وتؤكد دراسة الزخرفة والعمارة الإسلامية وفق هذا الفهم الصفة بينهما وبسبب موقف الإسلام من التصوير، انصرف عدد أكبر من الفنانين المسلمين إلى ميادين أخرى تغلو من القيود ويجذون فيها حرية لإشباع غرائزهم الفنية وإظهار مهاراتهم ومواهبهم، فأدخلوا الخط العربي بأنواعه المختلفة في ميادين الزخرفة وابتكروا أشكالاً هندسية تبحث على النشوة والارتياح كالإطباق النجمية وأنشجوا عناصر نباتية من أوراق وزهور وثمار في أشكال تجريدية محورة ذات طابع عربي إسلامي فريد أطلق عليه الفنان الأوروبيون كلمة «أرابيسك».

إن فن الزخرفة الإسلامي بعناصره الخطية والهندسية والنباتية ودخلائه متميزة منحه إياها الفنان المسلم فكان بهذا فنا إسلاميا خالصا.

الاتساع (الامتداد):

الأرياسك من أهم هذه العناصر الزخرفية التي برزت عبر العصور المختلفة وتجددت وتوعدت وأبدع فيها الفنان المسلم.

أما أبرز هذه العناصر فيمكن اختصارها في الخط العربي، الزخرفة الهندسية والزخرفة النباتية وكلها عناصر جالبة للراحة والسكينة والهدوء، حيث حقق الفنان العربي في هذه الأعمال الرشاقة والاتزان.

ملء الفراغات:

اهتم الفنان العربي اهتماما كبيرا بزخرفة سطوح الأشياء، سواء كان ذلك في العمائر أم في الأواني أم في التماثيل بحيث لا يترك فراغا من غير زخرفة، فكان عندما يتكرر إناء أو تحفة، حتى لو كانت على شكل طائر يغطي سطحها بالزخارف التي كانت تسلبها مظهرها الطبيعي سلبا معنويا بينما كانت تكسيها سحرا ورشاقة لا نظير لهما.

إن الزخرفة عالم واسع من التأملات الهادئة، الهدف منها، فهناك الزخرفة الموجهة إلى خدمة فكرة، سكون معينه أو أسلوب والموجهة إلى السجدة الجمالية. ما تكون الزخرفة مستندة إلى خلفية فكرية أو فلسفية أو زمنية لا تتجدد من تلك الخلفية لتصبح جمالية الطابع فقط ولا تنتهي الزخرفة من خدمة الفكرة إلى خدمة الجمال إلا بعد ولادة عناصر زخرفية بدوافع فكرية حلت محل الأقدم منها لتجديدها من فكرتها وتقصرها على الجانب الجمالي الذي يرى منها بشكل مباشر.

لا نكاد نجد أثرا معماريا إسلاميا واحدا لم يزخره الفنانون المسلمون بأنواع الزخارف المختلفة وقد شملت الفنون الإسلامية عناصر زخرفية متنوعة ومتعددة، بمعنى أن لكل عصر من العصور زخارفه المميزة التي تكون، في كثير من الأحيان وسيلة للتمييز بين مستجانه ومتجات العصور السابقة عليه أو اللاحقة له، إلا أن هناك أنماطا زخرفية تظل دائما على امتداد عصور زمنية مختلفة زمنة ومتحددة. وتعتبر الزخرفة الإسلامية المعروفة باسم

الزخرفة رمز للإبداع:

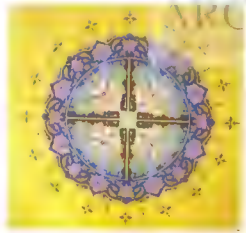
الزخرفة، هي علم من علوم الفنون التي تبحث في فلسفة التجريد والنسب والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي، إمّا وحدات هندسية أو وحدات نباتية أوكتائية تحولت إلى أشكالها التجريدية. وتركزت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه حتى وضعت لها القواعد والأصول.



وقواعد الزخرفة، هي الطريق الذي بواسطته وابتاعه يمكن وضع رسومات وتصميمات وموضوعات زخرفية

وتتميز الزخارف الهندسية في الفن الإسلامي بطابع هندسي قوي، يتجلى لنا من خلال استخدام الفن الإسلامي لتكوينات الأطباق النجمية التي ازدادت بها سطوح العمائر والمصنوعات الفنية، حيث شاعت تشكيلات الزخرفة بالأطباق النجمية في مصر والشام خاصة في العصر المملوكي، وفي العراق في عهد السلاجقة، وامتد أثره إلى الطراز الفني في المغرب والأندلس، كما انتقلت النماذج النجمية إلى تركيا وامتدت لتطبع ببصماتها الفنون الإيرانية والهندية.

ويرى مؤرخو الفن أن زخرفة الأطباق النجمية، تعكس مجموعة من المعارف والمواهب، التي استلهمها الفن الإسلامي من القرآن الكريم وآياته كقوله تعالى: (إنه هو يبدى ويعيد) (البروج آية 13)، وكان الفنان المسلم يعكس، عبر تلك الزخارف، تصوره للخطام الهندسي الكوني البديع وإعجابه بدقة خلقه وجمال صنعه



وأخيراً، يعتبر المخطومزا للإبداع ووحدة زخرفية فنية، بذاتها. فالخط إذن، هوسفر في عالم الخيال، فقد تجاوز الزمن وإبلاغ المعلومة، بل أصبح عنصر زخرفة وعنصر

وطبيعية وهندسية مأخوذة أومقتبسة من الطبيعة علي أسس سليمة من الناحية الفنية والعلمية. وقبل البدء في عمل أي تصميم، يجب على المصمم أن يتأكد من الخامات المستعملة والغرض من استعمالها والشكل النهائي والنسبة، لذا فإن من أهم قوانين وقواعد الزخرفة: إنشاء الزخرفة، وتكوينها من الطبيعة، وهذه القوانين لا حصر لها. ففي الزخرفة النباتية أبدع الفنان المسلم في استخدام التشكيلات النباتية، من أوراق وفروع نباتات وأزهار وثمار، في زخرفة منتجاته الفنية سواء أكانت تلك المنتجات تحفا أو عمارات، إذ عمل الفنان على تحويل وتجريد العناصر المستخدمة من صورتها الطبيعية، فظهر فيها ميل الفنان المسلم إلى شغل المساحات والخوف من الفراغ. وقد ازداد استخدام تلك الزخارف منذ القرن التاسع الميلادي وبلغ ذروته في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي. وإذا كن العصور المسمدة ولعبوا بتقليد الخزف الصيني وزخارفه حتى أبدعوا في هذا المجال بصورة غير مسبوقة. إننا لاحظنا في الحقبة العثمانية، زخرفة المساحة من خلال زخرفة الأواني الخزفية، بأشجار المسود وأزهار القرنفل والياسمين ووردة اللالا، وتلويين الأواني بألوان فضلوها على غيرها مثل اليتوني، والفيروزي، والأرجواني، والأحمر الطماطي. أما بالنسبة إلى الزخارف الهندسية فقد اتجه الفنان المسلم، منذ العصر الأموي إلى استخدام هذه الزخارف، وأبدع فيها بشكل لم نره في أية حضارة من الحضارات بالرغم من أن أشكالها الأساسية نابعة من الأشكال البسيطة كالمستقيمات والمربعات والمثلثات والدوائر المتعاسكة والمتقاطعة والأشكال السداسية والمثمانية

وقد كان لتلك الأشكال الهندسية المختلفة، دور مهم في الزخرفة العربية إذ أصبحت أساس الأشكال الزخرفية العربية الإسلامية.

بكتابة أخرى من بقران أو يات شكل في مستخدمين
نسب الحروف لتعبر عن حجاب المعنى المتدرك من
آيات بقران فدارس الحصرة العربية الإسلامية يقف
على صرح ذلت لم يتغير منذ أن برزت الدعوة الإسلامية
مقرونة بالقرآن والكتابة، وهذا الصرح هو الذي ارتبط
زدهره وعموه وحيوده ارتدص وثيف بنصو الفكر والثقافة
حيث كان لحظ يتقدم ويردهر في رحاب ذلك الصفاء
الروحي، كدليل على امتزاج الحياة المادية والدينية في
الحصرة الإسلامية ومد أن حديق العرب للكتابة وعرفوا
قيمة شديدين قدر بحروف لعربي وكتابة العربية أن
يصحوا الفتح العربي شرقا وغربا وتقليدا لهذا الفن
حظي بحظ تحصيل بعدية خاصة عند كدنه القرن فكان
حجاب الحصرة ... حلف في حروفه من حيث لأفراد
وشركت ... سح ... حصص بأن يظهر عفرته وتكراره
... وكان لحظ اسخدام عجيب
... رخرة النباتية والهندسية، حيث
تبدوا الزخرفة ... للخط العربي، وهو فن إبداعى
تميز وأصيل وبذلك تستعير هذه الزخرفة من أصالته
ولكنه لا تدور بداع مستقلا، يرى ذلت وأصا في كثير
من الأعمال لعبة امتي حيث بالخط العربي الحمين

توثيق لمعلومات على جميع أنواع المحامل والحروف
وسنة يحترف بها لإسناد ثقافته ومعارفه حيث أصغى
نحط لعربي على لحرف مراه من حجاب في للكتابة
ونفس حتى عدا دحية من لزوعه والإبداع، فهو إذن
الفن الإبداعى لدى نوح الحصرة لعربية وحصارات
الإسلامية الأخرى، وهو يختلف عن لحظوظ لأخرى
ويشتر عنها في ندوره لمهمة الأولى لا هي نقل المعنى
إلى مهمة حصيليه أصبحت عدة بداه، وهكذا أصبح
حظ ما مستقلا وه قدس بذلك لارتباطه بنص رنع
من العرب والمسلمين بإعجازه للإلاعى والليبي وهو
القرآن الكريم، إن الخط يعد من أهم ما يبرز فيه العرب
في مجال فنون الروحانية والمعمارية، فقد سماه الفنان
إلى أعلى درجه من لأحدة بحيث لا ...
لأثر الإسلامية من حد لحظ ...
لإسلاميه هو حجاب لحظ ...
ألس فنون جميعها لأنه يستمد ...
نقرأ بكرمه وقد حبيب ...
بأعلى المستويات الجمالية والفنية وظل مطلب للمسلمين
يمارسونه في كل المناطق والعصور الإسلامية. وقد
صور مستمدون لحظ لعربي إلى شكل في بديع قدم
حقد صوب، بسب مع رسم بشر وسب فدية لقرآن

الهوامش والإحالات

- وايس (ديفيد تالپوت) الفن الإسلامي - بيروت - المؤسسة العربية للدراسة والشر 2002
- زيس (س م) الفنون الإسلامية في البلاد التونسية تونس م.ق. 1974.
- سالم (عبد العزيز) القيمة الجمالية في فن عمارة الإسلام محاصر ب - بيروت جامعة بروك 1963
- شلق (علي) الفن والجمال بروك م. ح د ب 1958
- مرزوق (محمد عبد العزيز) الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني القاهرة: م.ع.ك.
- الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، عفيف بهنسي - الطبعة الأولى - بيروت، دار الفكر المعاصر، دمشق دار الفكر 1986-1983، ص. صور
- الفنون الإسلامية في البلاد التونسية: تونس - الطبعة العصرية: 1978 الحجم 27 صم 172 صم
- الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس (محمد عبد العزيز مرزوق - بيروت دار الثقافة (د. ت. - ص 279 ص 23 صم.

صحراء دوز:

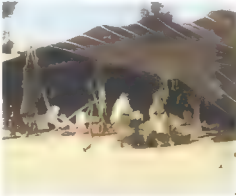
تجذّر التراث الثقافي وأصالة الهوية

صفية عزوز باحثة، تونس

دوز هي فضاء صحراوي مفتوح يمكن من التعريف بالثقافة التونسية والإبداعات المحلية ويسهم في تجذير الهوية الوطنية والمفاخرة بها أمام الثقافات والحضارات الأخرى. والواقع أن دوز باعتبارها إطارا للبحث تحتضن أهم المهرجانات العربية والعالمية ذات الخصوصية الصحراوية، ومهرجانها يمثل فعالية ثقافية وفنية على غاية من الأهمية، ومناسبة للمبدعين والمتابعين والنقاد والسباح والمؤرخين وعلماء الإناسة والسوسيولوجيا، للإسهام في تنشيط الحركة الفنية والفكرية واسمحه إن في إطار حاص ضيق ينكب على نشاط من الأنشطة الفنية بمراسلة والتحليل، وفي إطار أسير يساور الظاهرة الأنثروبولوجية والثقافية إنطلاقا من انعوص في الادعاءات الفنية البسعة من خصوصية الحياة الصحراوية.

وسننشغل في هذا البحث بمهرجان دوز فهو محور بظاهرة فنية وثقافية تحتضنها الصحراء أم أنه نبش في اساكرد ويوصيف محطه الحاضر واستشراف لأفاق المستقبل؟ أليست الصحراء موطن وملاد، وراكدة بحفظة وعمق حديثنا الناصبة وتعبّر عن كثافة الراهن وتستشراف أفاق المستقبل؟





1 - جغرافية البيئة الحاضنة للمهرجان وتاريخية:

1.1 المنطقة وخصائصها الجغرافية:

تقع منطقة دوز في جهة الجنوب الغربي من البلاد التونسية، وتبعد عن العاصمة بحوالي 550 كلم. وهي إحدى المعتمديات الهامة من ولاية قبلي، وتمثل خصوصية موقعها الجغرافي في إشرافها على أبواب الصحراء الكبرى وتواصلها الجغرافي معها. . لذلك تُلقب دوز سوانة الصحراء «بعد مدينة دوز لن تلقى إلا الصحراء، فالطرق الصحراوية تقود إلى صحراء الجزائر وليبيا ومنها إلى مالي والنيجر والتشاد، وهي الطرق التي كان يقطعها تجار العبيد، وهي نفس الدروب والمسالك الرملية الوعرة التي قطعها العرب في رحلتهم لنشر الإسلام، وهي أيضا نفس الطرق التي قطعها جيش عقبة ابن نافع في طريقه إلى القيروان»(1)

يحد دوز من الشمال معتمدية بقبيل المهرج، أما معتمدية القوار ومن الشرق ولاية قبيل وجنوبها ولاية تطاوين وتمسح 8800 كلم²

2 - مهرجان دوز

1.2 المسار التاريخي للمهرجان :

مثلت سنة 1913 تاريخ تنظيم أول نشاط ثقافي وترفيهي في مناسبة أطلق عليها عيد الجمل الذي مثل فرصة لتلاقي أهالي الصحراء ومرتي الأيل وممثلين عن السلطة على تنظيم سباق للمهاري وبعض الألعاب الشعبية في المناسبات الاحتفالية.

ولم يكن تنظيم المهرجان في مرحلته الأولى خلال هذه الفترة اعتبارا لها لأن الأيل تنكأ خلال هذه الفترة، واستغل المنظمون تلك الظاهرة لإقامة مباريات لمرار الجمال. ولئن استمرت هذه الظاهرة السنوية عدة أعوام واعتد عليها السكان فقد انقطعت خلال الحربين العالميتين

الأولى والثانية وحتى السنوات الأولى من عهد الاستقلال قبل أن ينه عنه من جديد وحده سنة 1967 التي مثلت «ريح من صحراء» بعد الاستقلال ومن ذلك حين أصبح مهرجان دولي للمهرجانات الصحراوية ثم تطور المهرجان ليصبح به إشعاع عالمي منذ سنة 1981 حيث صرح عن التسمية «مهرجان دولي يستقطب مشاركين من مختلف بلدان العالم» وأصبح يحمل تسمية المهرجان الدولي للصحراء بلدوز.

وفي سنة 1981 سعي الدولة التونسية إلى إكساب المهرجان قدرة على خدمة التنمية وصعد استراتيجية لتطوير السياحة واستحدثت لذلك آليات وطرقا، فكان الاتجاه إلى الاهتمام بالمخزون التراثي بخصائصه المحلية لاستقطاب السائح. ومن هنا تم التفكير في آلية دمج الثقافة بالسياحة فلم يعد المهرجان مقتصر على الخصوصية الثقافية للجهة بل أصبح متوجا سياحيا قابلا للتسويق. ومنذ ذلك الحين أصبح المهرجان فعالية متعددة الأبعاد وتظاهرة ثقافية وسياحية تستقطب السياح ورجال الإعلام والصحافة والفن والأدب والسياسة وكان لذلك صدى في الدوريات الأجنبية والمحلية. فمع جاء في مجلة أعراس الفرنسية :

«إن هذه التظاهرة صورة من عالم آخر ورجال أزيون ورجال ذعية شاسعة. كل هذا ينتظركم إذا قررتم سفرا»

نفهم أكثر، معنى كلمة حفل حيث يفسر بقساوة الحياة وجديتها إذ أن العمل والنشاط يستغرقان منهم كثيرا من الوقت فتكون الحفلات محطة للراحة والترفيه ومن هنا يمكن الزائرين من تعلّي سحر المجرّد والمطلق» (3).

أما مجلّة الانتشار الفرنسية فتري أنّ «الغاية من إقامة دوز مهرجان الصحراء ليست قطعاً للصمت بل إحياء لثرائها» ورغم صيغة المهرجان القومية فإن الأجانب يمكنهم الحضور والمشاركة فيجدون فرصة ليروا مشاهدة مذهلة من بينها العرس التقليدي الذي تُحمل فيه العروس المحتجة في هودج. وهذا الحفل الصحراوي دون شك أحسن فرصة للتعرف على تونس على حقيقتها» (4).

أما مجلّة خط الفضة التونسية فتذكر أنّ دوز دمشق باب الصحراء ومركز الاستقرار لأبناء المرازيق شه الرحل مثل غيرهم من القبائل. وتعتبرّ واحة دوز من أجمل الواحات بالمنطقة حيث تبدأ الصحراء العميقة وحيث يثير سحر الصحراء حشيش في الأسبان لتعطي إلى المصاهرة أوصد الراحة لذلك اكتسب دوز شهرته أساساً من تراثها الذي يعود إلى حشر شهر ديسمبر من كل سنة» (5).

3- نماذج من المقومات الاجتماعية لموروث مهرجان دوز الشعبي :

1. مقومات اجتماعية ذات بعد ثقافي

لعل أول ما يسترعي انتباه المتفرج والمتابع لفعاليات مهرجان دوز، فضلاً عن المنتج الثقافي والاحتفالي الاستعراضي، ما تتميز به المنطقة من خصوصيات تعبر عن هويتها وتظهر في مختلف المقومات الاجتماعية للموروث الشعبي، وذلك من خلال بعض المظاهر المعبرة عن التمسك بالخصوصية الثقافية والاشدّاد إلى التراث الأصيل سواء في طبيعة اللباس أوفي المسكن.

فأما في منطقة دوز بقدر افتقارهم على مقومات الحياة الحديثة وانخراطهم فيها يظهر تمسكهم بعناصر الأصالة وحفاظهم على مقومات الانتماء إلى تراث أصيل حافل



لا يشبه في شيء سفراً منظماً للنعم بعطلة كلها تفريد ومغامرة. وإن ذكريات رحلة كهذه تجمع إثنين ستكتب إلى الأبد في رمل الصحراء ولن تقدر أي ريح على إزالتها من الذاكرة» (2).

وتسترسل المجلّة في الحديث عن رجال الصحراء بقول «إن رجال صحراء تونس... ينتقلون من دوز باب الصحراء... يعيشون تقليدياً مع حيوانين تربيهم... وحلال مهرجان الصحراء موعد للقاء القبائل التي تأتي لتخليد ذكرى عاداتها نلتقي مرّة أخرى مع مشاهد الغرارات والسطو المتوحش على القبيلة المجاورة يجمع الفنائم المتاحة حيث يعمل الفارس الماهر على الأفضل، إذا حضرتم سباق المهاري فلا تجدون وقتاً إلا لرؤية سفن الصحراء تثير الرمال في مسالكها وكلاب الصيد السلوقية تلاحق أرنباً برياً وقد أطلقت في حلبة متسعة وعليها أن تمسكه، وغالباً ما تترك سبيله كأنها تشعر بنخوة وهي تقوم بعرض».

وأهم من كل ذلك تلقائية الصيافة عند سكان الصحراء لأن تساوة الصحراء علمتهم استقبال الغريب الذي يحتاج إلى مساعدة، إن الجنوب في حقيقة الأمر عالم الرجال الذين يصارعون الصحراء ويعيشون مغامرة مستمرة للتأقلم معها، وفي وسط القرى الصحراوية المتراصة الأطراف

وفي ما يلي تعريف مفصل بمكونات اللباس التقليدي للرجال والنساء.

1.1 لباس الرجال

الحولي - يُسمى عند بعضهم : الحرام، وهو إزار أبيض من صوف يتخف به الرجل، وإذا كان من حرير وُصف بالحرير (حرام حرير) - وهو من صوف من صوف (صوف مجعد من صوف من لحيات) من صوف يسمى (صوف).

القميص - عند بعضهم القندورة (بالقاف للمجعد)، عند حرير حرام، وهي جبة من الصوف، فإذا كانت من الكتان سميت (كتانة) نسوالة وهو قصير الأرجلين، فإذا كان طويلاً يسمى (صوف يده حرالسي).

القميص - وتسمى عند بعضهم (لحفة) وهي من فماني الحرير وصفت بأنها (زمانة حرير) كالثبة كبيرة الحجم ذات حمرة قنمة.

بمظاهر التميز والحصوية، وهم بذلك يساهمون في تحصين الهوية الثقافية والحضارية من التشوه والاندثار ويحافظون على الرصيد التراثي والثقافي عبر ترسيخه في الذاكرة الجمعية والتعريف به من خلال تنظيم المهرجانات والفعاليات الثقافية. حيث أصبح لدى سكانها في مدلولها الواسع لحوزة الاحتماء والتعبير عن وطيف أعمق، بعد مدله لا تنمط في حمار على يد ثروة صوفية من الصوف والحرير والجلود وغير إحياء بعض العادات والتقاليد خاصة في سياق اللباس الذي يعبر عن حصوية الجهة وثراء المخزون التراثي الشعبي الوطني.

وما يلاحظ خلال المتابعة للعروض المسرحية لمهرجان احتفاء اهالي دوز - صوف - باللباس التقليدي - هو انهم يرتدون ملابسهم التقليدية بغير فخر واعتزاز، بل بغير وعي بالقيمة الثقافية التي تحملها هذه الملابس، وهي - كما نرى - ليست مظهر من مظاهر الحضارة والتمدن بل هي



2.1. لباس النساء

في منطقة بلاد الشام، كان لباس النساء يتكون من ثوبين: ثوب علوي وثوب سفلي. الثوب العلوي كان قصيراً ويغطي الصدر والبطن، والثوب السفلي كان أطول ويغطي الساقين. كان الثوبان مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

أما في بلاد المغرب، فكان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

في بلاد العراق، كان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

في بلاد الهند، كان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

تتصل بواسطتها الأعلى خصلة من الخمر لا في معنى (النورة)، ولكم ما يشي أعلاه.

المعروف عن بلاد الشام، كان لباس النساء يتكون من ثوبين: ثوب علوي وثوب سفلي. الثوب العلوي كان قصيراً ويغطي الصدر والبطن، والثوب السفلي كان أطول ويغطي الساقين.

أما في بلاد المغرب، فكان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

في بلاد العراق، كان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

في بلاد الهند، كان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

في بلاد الشام، كان لباس النساء يتكون من ثوبين: ثوب علوي وثوب سفلي. الثوب العلوي كان قصيراً ويغطي الصدر والبطن، والثوب السفلي كان أطول ويغطي الساقين.

أما في بلاد المغرب، فكان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

في بلاد العراق، كان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.

في بلاد الهند، كان لباس النساء يتكون من ثوب واحد طويل يغطي الجسم كله، ويصاحبه حجاب. كان الثوب مزيجاً من القطن والحرير، وكان المزيج يختلف باختلاف المنطقة والطبقة الاجتماعية.



الخلخال . دائرتان من الفضة بكل واحدة شوكة طويلة فضية أيضا، تخلل بهما (الملحفة) على الصدر فوق الثديين

المقياس : يكون من الفضة وهو مثل (الحديدية) إلا أنه أقل عرضا وقد يكون من قرن حيوان أسود اللون، وهو نوع بسيط لتحلي به الفقيرات، وقد يرصع النوع الأحمر بالمرجان وقد يكون من الفضة، به تنوءات يسمى عند بعضهم (مقياس دق حجر) وعند آخرين يسمى (الدبلج) الخاتم : أنواعه كثيرة وأشكاله متعددة. يكون من الذهب، ومن البلاتين ومن الفضة، وحتى من النحاس، ومن أشكال خاصة بالنبلاء وأخرى بالرجال.

2 - المسكن :

الخيمة أو بيت الشعر كما يسميها السكان المحليون، مسكن قصير يمتد جذوره وأصوله إلى أيام العرب في الصحراء وهو دليل على نمط حياة بدوي له خصوصياته إذ يعكس على عتبة الخيمة في التعامل والتفاعل مع الظروف الطبيعية والمناخية القاسية وفي التكيف مع نمط حياة بدوي . عوي قادر على النقل والترحال بحثا عن مصادر الحياة . فالخيمة عبارة عن مسكن متقل خفيف الوزن له عدة مزايا مثل توفير الظل والبرودة صيفا، والحرارة والدفء شتاء . وتكشف طبيعة صنعه عن مهارة اليد وذكائهم في الاستفادة من عناصر الطبيعة الصحراوية على أفضل وجه كاستعمال وبر اللابل وشعر الماعز مادة أولية لصناعة الغيام . وتتجاوز وظيفة الخيمة كونها مجرد إطار للسكنى والإقامة لتكون فضاء للتسامر ورواية الأشعار والقصص والحكايات البطولية فضلا عن كونها رمزا لشهامة البدو وكرمهم وسخائهم . فاستقبال الضيوف في الخيمة دليل على المروءة والوجود كقيمتين متماثلتين لدى أهالي المناطق الصحراوية . وباختصار شديد يمكن القول إن الخيمة تختزل وجدان الحياة الصحراوي وتعبر عن مثانة الروابط التي تشد أهالي منطقة دوز إلى مكونات التراث الشعبي بمختلف أبعادها .

في حلقة نحاسية أوفضية توضع على خصر المرأة، أما طرفه الأسفل المسبل على جانبي الساق فيختم (نوارات) الصوف أيضا، وهذا حزام كبيرات السن .

البخنوق : وهو لحاف يوضع فوق الرأس، أي فوق (الطربوشة) أو (الوقاية) ويتكون قديما من نسج الصوف، أسود اللون، ثم تطور لونه إلى الأبيض والأزرق، وحتى المتعدد الألوان في العهد الأخير. وقد يطرز طرفه الذي يوضع على الرأس، ويصل الطرز إلى جانبي الوجه، فيصبح اسمه (الشبير) وينطقه بعضهم (الشنبيل) باللام.

أصصا : قطعة طويلة من نسج أسود من الصوف، تعصب به المرأة الثيب رأسها فوق الوقاية، في شكل شبه (زمانة) عالية .

البلغة : بلغة المرأة تخالف بلغة الرجل، إذ أنها تصنع في المدن وتجلب للنساء الثياب خاصة، وتزين عادة بنوارات من الحرير الملون.

3.1. الحللي :

الغرض : هودائرتان من فضة أو ذهب طرفا كل منهما غير متصلين توضع كل دائرة في أفق، ويوصل الطرفان ببعضهما بخيط أو سير جلدي في وسطه كرة صغيرة من الفضة بالنسبة لغرض الفضة تسمى (تفاحة)، فإذا بقي متسع في الخيط بين التفاحة وطرف الغرض، وضعت في المتسع خرزات من المرجان.

التارات : جمع تارة، وهي دوائر مسطحة من الفضة يزين وسطها بثقب، وتربط التارات إلى بعضها يسير من الحلد الفيلالي مجدول الطرفين، يثبت برأس المرأة وترسل التارات على جانبي وجهها مع السالفتين

الخمس : يضم أنحاء، هي خمس ودعات (محارات صغيرة) تتوسطها قطعة مرجان تثبت فوق قطعة جلد، وتعلق بالجانب الأيمن من قبة يضم القاف (الشعر المسدل على الجبين)

القلادة مثل الحصاة إلا أن قطع الفضة فيها مدورة وتعلق بالخلخال .



2 - 1 مكونات الخيمة

الفليح : وهو الفصحي (فليحة)، نسيج من الشعر الأسود طرفاه أبيضان، تخاط (القتطاس) إلى بعضها فتتكون منها الخيمة.

الشراعات: هي ثلاثة أعواد في رأسها فروعان يرفع بها مدخل الخيمة من وسطها وجانبيها

الأعمدة : والكلمة فصيحة أو الممد: هي الأعواد التي ترفع بها الخيمة من جانبيها.

الطريقة : نسيج من الشعر ذو خطوط ملونة، يصنع بنفس آلات الفليح، وتوضع (نطراتي) في حابي الخيمة، ووسطها من الداخل فصلة بين (الملجان) والأعمدة، والكلمة فصيحة.

الوساط: عود طويل يوضع بين الشراع الأوسط والركيزة، وبينه وبين الطريقة قطعة خشبية صغيرة محفورة الوسط تسمى (الكربة).

الخالفة: هي ركن الرفة الخلفي، والكلمة فصيحة، قال الشاعر العربي (وليست يولاج الخوالف أعقل) أي لست جبانا يخضي في الحالفة

الركيزة : عود من طويل ترفع به الخيمة من وسطها، وهو أطول عمدة الخيمة ويسمى في الفصحي (الصمغ) ومكانه من (الوساط) والستار، وبينه وبين الطريقة قطعة مستطيلة من الخشب محفورة الوسط كالكرة تسمى (شقدس).

المواقي : وهي الأوتاد التي تشد الخيمة إلى الأرض من جميع جهاتها.

الستار: هو طرف الخيمة النازل إلى الأرض خلف (القتطاس) والكلمة فصيحة.

الأطناب : جمع طناب، وهي الحبال التي تشد الزوازل إلى الأوتاد، والكلمة فصيحة.

الزوازل: هي أعواد منحنية كالأنواس تخاط في أطراف الخيمة لتشدها بالأطناب.

الشارب: شارب البيت، هو طرف الفليح الأمامي من الخيمة من جهة المدخل.

الرقعة: هي جانب النازل إلى الأرض خلف الأعمدة.

الذرة: جدار من أعواد وأغصان الشجر، يبنى أمام مدخل الخيمة في الوسط وفي الطرفين وقد ينحني جدار الطرفين إلى نحو الوسط لحماية الخيمة من الرياح

2.2. أثاث الخيمة :

العيلة : قفة كبيرة تصنع من أعصان القديم المظفورة، وهو الحنفاء (الجبلية) وتحمل فيها الألباش والماعوز.

العرارة : كيس من الشعر لحمل الحبوب في الغالب الجولق : قفة من القديم المظفورة، مدورة الشكل، تستعمل لحفظ الحاجيات الصغيرة، كالجلجم، والسكين، والمنداف، وغيرها

المرقوم : نسيج صوفي مزين بأشكال من الزينة الملونة وهو أصغر من الحمل، ويستعمل للتغطاء الحميم : هو المرقوم الكبير، للفرش والغطاء.

الحصير : نسيج من (القديم) يستعمل للفرش.

الظبية : جلد مذبوغ مزروع الشعر، يستعمل لحفظ الحبوب والطحين من دثيش ودثب الخ

الشكوة : جلد مذبوغ مزروع شعر يستعمل نسج والكلمة فصيحة

المحفن : (بالقاف معقودة) وهو ما يسمى في المدن بالمصعب، ويستعمل لنسج السوائل إلى الشكوة وحاشا بها، ويصنع من اللوح.

القرية : جلد مذبوغ غير مزروع الشعر، يستعمل لحمل الماء، فإذا استعمل للزيت أو نسج يسمى (عكة) وإذا كان من النوع الصغير سمي (ركرة) والكلمة فصيحة كذلك الزكرة.

السماط : جلد كالشكوة إلا أنه أصغر حجما، يستعمل لبن الماء.

الفصعة : معروفة، ولا تكون إلا من عود، والكلمة فصيحة

البطانة : كيس محشوب بالتمر، وهو من جلد أومن فماش.

العضارة : بشديد الصاء، وهو في الفصحي بتخفيفها : نصعة صغيرة من الفخار الأملس.

القدح : آنية من عود تستعمل للشرب.

الرحا : وهي حجران مستديران تطحن بهما الحبوب بتدوير الأعلى على الأسفل حول عود مثبت في وسط

الأسفل يسمى (قلب الرحا) بواسطته عود ثان مثبت في

طرف الحجر الأعلى بحبل مربوط في ثقب في أعلى الحجر يسمى هذا الحبل (الترشة).

تزخر جهة الجنوب التونسي برصيد تراثي ثري ومتنوع المكونات ؛ وهو موروث ثقافي ضارب بجذوره في التاريخ تأكيداً لأصالة ثقافة هذه المنطقة من بلادنا

التونسية . ومثلما أشرنا في سياقات سابقة فإن الصحراء تمثل أهم عامل مؤثر في المتنوع الثقافي لهذه الجهة حتى

أنه يجوز لنا الحديث عن «ثقافة صحراوية» تحسّد منطقة

دور مكون رئيسيا من مكونات شخصيتها وهويتها الثقافية

والحصارية؛ فالانتماء إلى الصحراء ليس مجرد انتماء جغرافي وسكاني بل هو انتماء إلى تراث وذاكرة ثقافية

حية وإلى منظومة قيم وعادات وأنماط عيش وتفكير تجسد

صددها في خصائص اللهجة واللباس والأماكن والمساكن

والعلاقات الشعبية القوية التي يحاول المهرجان تخليدها

وبأيديها والتعريف بها في نخوة واعتزاز بهذا الانتماء الحضاري .

فرغم ما توحى به الصحراء من قسوة الطبيعة ووعورة التأقلم مع جغرافية المكان ومناخه الجاف، فإن

علاقة لاهدي بها تدو علاقة وجدانية حميمة سمع عن تعاضد

وبوصف صميم بين الإنسان والمحيط وعن ألفة وانسجام لا يدركها إلا من عيش هذه التجربة الحياتية . وللافت

للانتماء بين الصحراء حاضنا للنشاط المادي والرمزي

والإنسان فاعلا في المكان، ما أسس لهما منه ممارسة

ثقافية وحياتية جدية بالاهتمام، فلا نكاد نذكر الصحراء



التعود للفائز في المسابقة، أما بالنسبة إلى الأطفال فتكون الرماية لإصابة الهدف بالعصي بدلا من البنادق أو بواسطة حجر يرمى من بعيد. بواسطة المقلاع (7).

كرة المعقاف : هي لعبة شبيهة إلى حد ما بلعبة القولف الحديثة وهي لعبة خاصة بالذكور تمارس خلال المناسبات الاحتفالية (أعراس) وفي سائر الأيام، وهي لعبة جماعية يتقابل فيها فريقان متساويا العدد دون سقف محدد لعدد اللاعبين. ويتقابل الفريقان في نصف المسافة بين المرمى وتوضع الكرة على الأرض بين شخصين فيتنافسان على اختطافها ودفنها إلى أحد الرفاق، وهكذا يحدد الصراع بين الفريقين في فوضى أحيانا وفي انتظام أخرى حتى يوفق أحدهما في بلوغ مرمى المنافس وتسجيل الهدف.

والخلاصة أنّ مهرجان دور مناسبة احتفالية واستعراضية تمتاز من عناصر التراث الشعبي وما يشمله من مظاهر الحياة التقليدية البدوية في بعض تفاصيلها لتقديم صورة شاملة عن خصوصية هذه البيئة جغرافيا وثقافيا. ولكن الذي يأسف من مظاهر ترحل هذه المنطقة ونشاط المجاورة لها من ترحل. وتنوع الجدير بالملاحظة أن طبيعة الحياة البدوية في المنطقة تختلف في سماتها العامة عن صيغة الحجة والقدرة في جهة الجنوب الغربي بصفة عامة. فمثل هذا المهرجان فرصة للملاحظة هذه الخصوصية في الحياة والثقافة ونمط العيش ومكونات البيئة والتعريف بها.

حتي تنادي إلى أذهاننا قصص البطولة والشهامة وأخبار الصمود وحكايات الكرم والعطاء والإبداع والابتكار الذي تعلمه الأهالي من مدرسة الطبيعة، فحولوا مفردات جمادها إلى عناصر حية ولغة ناطقة بتراث مجيد، ومعبرة عن واقع يختزن عوامل فرادته وخصوصية مكوناته. ولا شك أن مهرجان دور مناسبة هامة للتعريف بمفردات التراث الشعبي الثري لهذه المنطقة وإطّار يمكن من ترويج المنتج الثقافي الصحراوي والبدوي وتنشيط الحركة السياحية على المناطق المحلي والدولي، أما الألعاب الثانوية عديدة نذكر منها :

لعبة بلّ وختاب : والمقصود بها لعبة الإبل والنصوص. والختاب (جمع خاتب وهو الفص في لهجة الجنوب التونسي) وتقتصر هذه اللعبة على الذكور

وعلى خلاف التسمية التي تدخر بالسرقة سلوك معيب فإن هذه اللعبة تعتبر دليلا على انفرسية والشجاعة لأن التأمير على إبل الخصوم والأعداء أثناء الغزوات أمر طبيعي ومتعارف عليه في منظومة القيم الصحراوية البدوية.

لعبة الشارة : وهي شديدة الشبه بلمبة الرماية وتطورها لدى الكبار في التبارز على إصابة الهدف «الشارة» التي يتم تركيزها في نقطة معينة بعيدا عن مكان الإطلاق بمسافة متفق عليها فيصوب المتبارزون ينادقهم واحدا تلو الآخر ويختبرون قدرتهم على إصابة الهدف. وقد يجعلون مكافأة غير

الهوامش والإحالات

- (1) «طبيب نور المير» - دور ذاكري» مبراج للشعر، 2003، ص 19
- (2) رحلة شهر عسل في «جنوب التونسي» من مجلة أعراس الفرنسية، عدد ماي جوان 1983 ص 157
- (3) بلد أهم ما فيه المصادره، مجلة أعراس عدد ماي جوان 1983 ص 157
- (4) مهرجان الصحراء - حفل فاعر، مجلة الانتشار الفرنسية عدد خاص ص 84
- (5) دور، مجلة خبز القصب، مجلة التضاد النشيط عدد ماي جوان 1984 ص 22
- (6) بعد الاستقلال تعددت ألوان الملحفة ومالت النساء إلى الألبان الحديثة
- (7) وهو سلاح قديم كان العرب يستعملونه في «خروب سد العصر الحاهلي إلى جانب الشباب ولم يتم التحلي به إلا بعد احراق تديقية وأصبح مقتصر على الأطفال والمقلاع كلمة عربية فصيحها جميعها مقاليق ويسمى أيضا محدة اسم «ه» من الحذف أي الرمي وجاء ذكره في الأثواب الشعبية باسم «معالجة» ولا يزال أطفال البادية يستعملونه لأصطياد الطيور

معتقدات الروح الأخضر بتونس في التراث الشفوي المحلي (فريانة وزيتون... نماذج)

محمد الناصر صديقي / جامعي، تونس

المقدمة :

شجرة الكون أو الحياة لا يمكن الحصول عليها إلا بعد صراع مرير بين الدابة والمتلهفين على تلك الثمرة السحرية، المانحة للخلود والحكمة والقدرة الكاملة على تحويل الناس إلى لاهوتي (1).

إذن **فصورة الشجرة** - باعتبارها رمزا كونيا - تعتبر عن الحياة والشباب والحدود والحكمة، سنة لأشجار في حضارات الشرق القديم وغيرها في بقاع العالم. لذلك فإن المعتقد البشري عن هذه ركة أساسيا في تنويع وارتفاع الآلهة وانصافها والأخال وأصحاب الكرامات على مر التاريخ الإنساني. وهذا ما سجله في الميثاق الحسمي عدد سكان مناطق عدة في اعتقاداتهم عن بعض الأشجار وخاصة شجر الزيتون وسحبهم قبضا حاكها حسم الرومي مدعما بما تصوره ميثاقية الأجداد عن ذلك التجلي القدسي للأشجار. وهذا ما يدفعنا إلى تدعيم قناعات راسخة في افتتاح الفرد عند النواثب والشدائد على معتقدات الأجداد بحضورهم الدائم في ما همسكوت عنه، وكل كائن تاريخي يحمل في داته قسما كبيرا من إنسانية ما قبل التاريخ (2).

I - حفر في قدسية الأشجار :

1 - عند القدامى :

عبد الإنسان، منذ بدأت تبلور أفكاره عن الحياة والكون، القوى الروحية لطبيعة ومنها الشجرة بما عته من حياة وتجدد وقوة ثابتة فالشجرة

كانت الشجرة ومازالت ترمز إلى الحياة، فهي كالطفل تنمو ثم لتكامل بنيتها وقامتها النهائية. لذلك اعتبرها القدامى رمزا للخلود وغالبا ما صورها الميثاق البشري القديم في بلاد ما بين النهرين وفي مصر القديمة وإيران بين حيوانين متقابلين: أسدين، ثورين، تيسين لحمايتها، ولجني ثمار تلك الشجرة يجب التخلص من الحارسين الذائدين عنها وعن ثمارها باعتبارها شجرة الكون ورمز الخلود. فالنباتات في إيقاعاتها الرمزية تكتسب تجديدا وقوة خالدة وسلامة جسمانية وخلودا أبديا. لذلك فإن ثمرة

إذن فصورة الشجرة لم تنتخب لترميز «الكوزموس» فحسب، وإنما أيضا لتعبر عن الحياة وعن الشباب والخلود والحكمة كما مرّ بنا، وإلى جانب الشجرات الكونية التي عرفتها منطقة الشرق الأدنى القديم وبلاد الإغريق فإننا نجدُها في عدة أقاليم صينية :

فحسب الميثولوجيا المحلية عند الصينيين فإن عبادة إله الشجرة عادة قديمة عندهم، وتقول المخطوطات القديمة إن الثنين هو تجسيد لإله الشجرة. الشكل الأصلي للثنين شجرة ضخمة دائمة الخضرة مثل الصنوبر ولا غرو أن عبادة الصينيين للثنين هي انعكاس لعبادتهم إله الشجرة (8). فالكثير من المعابد والنباتات القديمة في الصين بها الكثير من الأشجار القديمة، ذلك أن الديانات الصينية تعتقد أن للنبات حياة وروحا مثل الإنسان تماما. وفي الطاوية (وهي من ديانات الصين) دعوة إلى زراعة النبات، ولذلك تصبح الأشجار التي غرسها المشاهير بأيديهم في المعابد الطاوية مقدسات للطاويين. وفي معظم المعابد توجد عادة مساحة مخصصة لغرس الزرع فيأكل من ثمرها الرهبان وتكتب على أوراقها الأسفار المقدسة (9).

وشجرة الحياة هذه التي مثلتها في الميثولوجيا اليونانية الرومانية الشجرة الضخمة القائمة وسط غابة «ديانا - أرتميس»، هي التي تظهر مجددا في مركز الجنة التوراتية التي غرسها «يهوه» «وغيرس الرب الإله جنة في عدن شرقا» ووضع هناك آدم الذي جبله وأبنت الإله من الأرض كل شجرة شهية للنظر وجيدة للأكل، وشجرة الحياة في وسط الجنة وشجرة معرفة الخير والشر (10). وشجرة الحياة التي ولد منها «ابن الأم السورية الكبرى عشتارت» هي التي ترعى أيضا ميلاد «الأم السورية الكبرى مريم» وذكر القرآن قصة ولادة السيدة مريم بالمسيح «فجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا

هي رمز لمجمل الطبيعة وحتى الكون (3). لذلك وجّه عبادته لها كشكل نحو الروح الكامنة فيها ومنها انتبشت «عشتار» في شكلها الأممي بما فيه من جمال وأنونة، فكانت مجسمة في جذع شجرة وأصبحت تعبد في بعضها التجسيمي والروحاني الإنساني. حيث تحولت بعد ذلك من هذا المجسم الشجري الخشبي إلى أن تكون في التماثيل الرخامية في واجهة المعابد ومع ذلك لم تفارقها الشجرة (4).

إذن فالشجرة في الحضارات المتقدمة هي رمز العالم لكنها بالنسبة إلى الحس الديني عند القدماء هي العالم، حيث تعيد تكراره وتختصره وفي الوقت نفسه ترمز إليه (5).

وهدفنا من هذا البحث هو معرفة البدايات الأولى لتشكل وتطور الأفكار الدينية المرتبطة بالأشجار، وإحضاعها للمحكّ الأنثروبولوجي وربطها بما هو ممارس في أيامنا هذه.

فالشجرة تشكل محورا أساسيا في عقائد الأسلاف القديمة، وفي الغالب نجدُها مضمورة بين حيوانين يأكلان منها، أو يتطلعان إليها بارتياح وطمأنينة ثم في مرحلة لاحقة أصبحنا نراها بين مجسمين لكائنين يجمعان بين صورتَي الإنسان والحيوان (6).

لقد خلّد فن الشرق الأدنى القديم (العراق، سورية الكبرى، مصر، إيران، الأناضول) الشجرة من خلال معالجهته لموضوع شجرة الحياة مجسما للربة عشتار الخضراء في أشكال ترمز إلى استمرارية تلك الروح الخضرة المتجددة وديمومتها التي يمثّلها الإله البابلي تموز والربة عشتار التي جسّدتها الأعمال الفنية القديمة بشكل زخرفي تبسّطي جميل حيث تظهر عشتار وعن يمينها ويسارها مخلوقات خرافية تحرسها وتحميها بالرعاية (7).

البريرية وهم من بربر الجنوب في بلاد المغرب مرتبطة بالممارسات الموروثة.

فالذاكرة الجماعية لتلك المجتمعات البربرية ما زالت تولي أهمية لذلك الموروث المتأصل في سلوكيات الأهلالي، فبالرغم من الأسلمة وانتشار التدنن السني «الأرثوذكسي» إلا أن الإنسان الأمازيغي عمل على تكييف معتقدات الأجداد مع الشعائر الإسلامية، في عملية توفيق بينهما. فترسخ الأثر الثقافي القديم يبقى قويا في الذاكرة الجماعية وفي الممارسات اليومية. ومن شقة فروعية التدنن بين صفوف أجدادنا من الأمازيغ تجده أقرب إلى المسلك الصوفي المتصالح مع الخصوصيات الاجتماعية الأصلية للأهلالي والقابل للأخ بشكل تساهلي. وهذا ما يجعل تكييف المؤمن الأمازيغي لمعتقدات أجداده مع المرجعية المالكية الإسلامية ناجحا ومتوصلا إلى الآن.

إذن، فإن الأهلالي الأمازيغي في بلاد المغرب قبل الفتح الإسلامي بـ «شجرة الحياة» ولم يكن هذا الإيمان وما تبعه من طقوس يعود إلى فترة قديمة فحسب، بل يبدو أنه يتحى إلى زمن أبعد بكثير من العصور القديمة، فهو مرتبط بعقيدة الإنسان الأول في عناصر الطبيعة وعقيدته في الروح الكامنة في الأشجار (16).

وبما أن المجتمع الماسي لا ينفي من حيث الممارسة الطقوسية المعتقدات الشعبية الضاربة في القدم، فإننا نجدها في شدة تعلقهم بـ «شجرة أركان» حيث عملوا على المحافظة على بقاء هذا النوع من الأشجار منذ أزمنة غابرة. ولم تقتصر هذه المحافظة على الجانب البيولوجي بل تعدته إلى الأمازيغ والأغاني الشعبية التي يمدحون فيها هذه الشجرة المقدسة (17).

وتستجلى قدسية هذا النوع من الأشجار في اتخاذ الأهلالي لها فضاءات مقدسة لممارسة طقوس الزواج

منسبا فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ريثك تحتك سريتا وهزي إليك بجذع التخلّة تتأقظ عليك رطبا جنتا (11). وهي نفسها التي أصبحت عند التصاري شجرة الميلاد حيث تزدان بها بيوتهم في مواسم ميلاد السيد المسيح وتزين بالشموع والأضواء التي ترمز إلى الأجرام السماوية المنيرة للكون. ذلك أن شجرة الحياة، هي في الوقت نفسه شجرة ومسيحة السماوات المعمدة، التي تتعلق مصاييح الكون بصلدها تعلق الشموع بشجرة الميلاد (12).

ويمكن القول إن كل الأشجار والنباتات مقدسة حيث كان جذع الشجرة لدى الكنعانيين ينصب في محراب «الأم الكبرى عشتاروت» وتقدم له فروض العبادة باعتباره تجسيدا لألهة الطبيعة (13). وقد ورد ذكر هذا الجذع في العهد القديم (التوراة) (14). ويؤكد كل ذلك إلى أنها تجسد النمط البدائي archetype والصورة المثالية للنبات وكذلك فإن قبعتها الذهبية هي التي جعلت منها نباتا معنيا به ومجينا (15). والاعتقاد بتجسيد الشجرة لروح القصب قد استمر عند حضارات أخرى وبأشكال مختلفة.

2 - عند العرب والأمازيغ :

في تاريخ المنطقة المغربية والعربية عادت الأم الكبرى مجسدة في شجرة الحياة وما ترمز إليه من خصوبة وديمومة، فقد كان سلوك أجدادنا من الأمازيغ في بلاد المغرب تجاه الطبيعة وعناصرها سلوكا أيكولوجيا حيث يكن الإنسان الأمازيغي إجلالا وتقديرا خاصا للنبات والأشجار. ويذكر الموروث الديني الأمازيغي قبل الإسلام بالعديد من الطقوس والمعتقدات المرتبطة بالأشجار، والظاهر أن هذه المعتقدات والطقوس التي ما زالت تمارس في بعض مناطق القبائل الأمازيغية وبشكل أدق في سوس ماست حيث موطن قبيلة ماست

وتقاليد. لما تعبد الخضر في الشجيرات الجماعي عند الأمازيغ من مبعث للبهجة والفرح، لذلك عملوا على إيجاد شجرة أومجال نباتي معين في البيوت كما أن الخضر ترمز إلى الخصب والتناسل البشري، لذلك أقيمت في حرمها حفلات الزواج (18). والعجيب الغريب أن أضرحة الصلحاء والمعتكفين كانت مجالا حيا وخصبا لتنامي معتقدات الناس في الأشجار القديمة والتبرك بها خاصة تلك الموجودة في المرتفعات حيث انقطع هؤلاء الصلحاء عن الحياة المدنية، فكان كل مجالهم حرما مقدسا وبالتالي نالت الأشجار المعصرة قدسيتها من قداسة هذا الولي الصالح.

أما في شبه جزيرة العرب في الفترة السابقة لظهور الإسلام، فقد قدس العرب الأشجار وصنعوها بهالة من المعتقدات الأسطورية وقد خصوا بقدسية مميزة أنواعا من هذه الأشجار دون غيرها من بينها الطلح والسمر والعشر (19).

وقد حفظت لنا كتب الأخبار قصصا عديدة عن الأشجار المقدسة عند العرب. لا بد من الإشارة إلى أن معتقدات أجدادنا في شبه الجزيرة العربية ما هي إلا نموذج آخر عن عبادة ووح الغاب والأم الكبرى مجسدة بالشجرة التي عرفت عبادتها في حضارات الجوار في منطقة الهلال الخصيب، بما توحى إليه من رمزية روحية باعتبارها عقيدة العرب في روح الغاب.

من ذلك نذكر «ذات أنواط» شجرة الحجاز المقدسة أرنخله نجران في بلاد اليمن، إذن كانت للعرب أسوة بجيرانهم من الأمم والحضارات السامية المجاورة اعتقادات لأشجار قدسوها وعظموها وخصصوا مواسم معينة للاحتفاء بها بإقامة طقوس معينة لها.

وإن كانت معلوماتنا عن ذلك قليلة فلأن المؤرخ الإسلامي كتب عن المحقق السابقة للإسلام «الجاهلية»

في أغلب الأحيان بشكل إقصائي وتضييقي للآخر وعقائده ناهيك عن تأخر وصولها إلينا. ولكن المهم بالنسبة إلينا أن العرب قدست الأشجار وعظمتها.

ومن الأشجار التي شاعت عند أصحاب السير والأخبار نذكر «نخله نجران» وسدره «ذات أنواط».

- **نخله نجران**: إن عرب الجنوب كانوا يعبدون نخله طويلة في نجران يأتونها مرة في السنة في يوم معين اتخدوه عيدا. فيعلقون عليها كل ثوب حسن وجدوه وحلي النساء وعكفوا عليها طيلة يومهم (20).

- **سدره ذات أنواط**: كانت لقريش شجرة عظيمة خضراء (21)، هكذا وصفها المصادر يأتونها كل سنة فيعلقون عليها أسلحتهم ويذبحون عندها وفي مواسم الحج تعلق أردية الحجيج عليها قبل دخولهم الحرم المكي لأنهم يطوفون بالبيت عراة (22). هذا قبل الإسلام طبعاً، حتى أن بعض المسلمين في غزوة حنين في السنة الثامنة للهجرة وبعد فتح مكة طلب من النبي أن يجعل لهم ذات أنواط مثلما لقريش فأنكر الرسول قتلهم وتبهم بني إسرائيل يقول «هكذا فعل قوم موسى ببوس» (23).

3 - في عالم الرؤى والأحلام:

زخرت كتب الرؤى والأحلام القديمة والوسيلة والحديثة بكم هائل من التحاليل والتفسيرات للشجرة ورمزياتها وجميع حالاتها، ونكاد نلحظ إجماعاً عند القدماء والمحدثين من المفسرين على أن الشجرة ترمز إلى المرأة والخصب والسودد والخير العميم (24).

فالشجرة في عالم الرؤى والأحلام تدل على حالتها في اليقظة (25). فحسب شيخ المفسرين محمد بن سيرين البصري الأنصاري (توفي 110 هـ / 728 م) فإن البستان دال على المرأة لأنه يسقى بالماء، فيحمل

الإثني عشرية نجد أنه من غرس شجرة في المنام فعلفت فإنه يصاهر قوماً ويصيب شرفاً، والشجرة ذات الشوك رجل صعب العرام عسير. ومن رأى أنه قطع شجرة ماتت امرأته.

ومن رأى أنه يغرس في بستانه أشجاراً فإنه يولد له أولاد تكون أعمارهم في طولها وقصرها كعمل تلك الأشجار (34) ومن رأى شجر الرمان فإنه رجل صاحب دين ودنيا وشوكها مانع من المعاصي، وقطع شجرة الرمان قطع الرحم (35).

أما إذا ذهبنا إلى آراء أعلام الإغريق في علم الرؤيا والأحلام في موضوع الشجرة فنذكر أراطميدورس الأفسوسي (عاش حوالي عام 100 ق م) حيث قال في ذلك: الشجرة في الرؤيا تدل على المرأة وعلى السبابة والرياسة والحرية. وإذا رآها الإنسان خضراء حسنة الورد حامدة زيتون قد يبع وطاب فإنها دليل خير ومنفعة، وإذا رأى الإنسان شجرة قد قطعت فإنه لسائر الناس دليل خير ومنفعة. ما للتعبيد فإنه يدل على ضرب وذلك لأن الزيتون إنما يؤخذ من الشجرة بنقص وضرب.

وإن رأى الإنسان أنه يقطف زيتوناً أو يعصره فإن ذلك يدل على تعب ومشقة (36). وأما المدرسة الغريبة الحديثة وعلى رأسها «فرويد» فقد فسرت الأحلام بواسطة الرموز وقد قال «فرويد» في موضوع الشجرة بأن المناظر الطبيعية المتجلية في الحلم وخاصة إذا احتوت جسوراً أو قصماً تعلوها الأشجار. هي أوصاف للأعضاء التناسلية (37).

إذن ذهب كُتب الرؤيا والأحلام إلى ربط تأويلات «الشجرة» بعادات الخصب والأمومة، وكذلك فعلت المدرسة النفسية في الغرب فقد ذهبت إلى تفسيرات ربطتها بالتناسل البشري. وبالتالي فإن اعتقادات الإنسان في الأشجار ما هي إلا تجسيد لروح الخصوبة بأشكالها

وبلد، وإن كان امرأة كانت شجرة قومها وأهلها وولدها ومالها وكذلك ثماره (26) وجاء أيضاً أن الشجرة في المنام تعني المرأة وذلك إذا كان معها ما يشبه المرأة ويتخي لتلك المرأة أن تكون أم ملك أو امرأة أوينت ملك أو خادم ملك (25).

كما جاء عند ابن سيرين بأن الحديقة امرأة الرجل على ما قدر جمال الكرم وحسنه وقوته وثمرته وماله وفروشا وحليها وشجره وغلظ ساقه وسننها وطوله طول حياتها ومن رأى أنه يسقي بستانه فيأتي أهل. ومن رأى بستانه يابساً فإنه يجتنب إثيان زوجته (28) وشجر الزيتون: رجل مبارك نافع لأهله وثمره هم وحزن لمن أصابه أو ملكه أو أكله. وربما دلت الشجرة أيضاً على النساء لسقيها وحملها وولادتها لثمرة وربما دلت على الحرانيت والموائد والعبيد والخدم والدواب والأعنام وسائر الأماكن المشهورة بالطعام والأموال كالطعام والمخازن وربما دلت على الأديان والفتناب لأن الله تعالى شبه الكلمة بالشجرة: «كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء» (29) وهي الخيلة وقد أولها النبي محمد بالرجل المسلم وأول الشجرة التي أسكنها في المنام بالصلاة التي أسكنها على أمته (30).

وجاء عند ابن سيرين أنه من رأى نهلاً كثيراً فإنه يمدت رجالاً بقدر ذلك وكذلك أن العقدة الشريفة على ما وصفت من حال الخيل وفضله على الشجر في الخصب والمنافع (31) وشجر السدر في المنام، رجل شريف حبيب كريم فاضل مخصب بخصب الشجرة وكرم ثمارها (32) أما شجر الزيتون في المنام فإنه يدل على رجل مبارك نافع لأهله، وثمره هم وحزن لمن أصابه وملكه (33).

وكما اختلفت المدارس الفقهية في الإسلام في النواحي الشعائرية، فإنها قد تباينت كذلك في تأويل الشجرة في المنام وتفسيرها، ففي المدرسة الإمامية

المختلفة وهي تجسيد للقدر الإلهية المخصصة مجسدة بالشجرة في روح الحضرة المنجدة حيث تداخلت في معتقدات آلهة الأمومة التي تتجلى في الربيع حيث يكون أوله 21 مارس (آذار) عيد الأمهات عند القدامى.

II - زيتونة «أزواغز» شجرة فريانة المقدسة :

استمرت بعض الشعائر المتصلة بتقديس الأشجار حتى زمننا الحاضر نجد ذلك في الأوساط الأمازيغية في جبال القبائل أوفي المدن السهلية ومجالها.

وتزداد قدسية الأشجار أوبعض النباتات البرية كلما أصبحت محل ممارسة طقوس. حصة من الماشق المائية وفي أماكن النسك وعبادة حيث يقطع الصائجون عن عالمنا الدنيوي ويمحرون في الكون الأرحب. بذلك سلمت نباتات وشجيرات نادرة من عبث البشر ومن تخريبهم إذ كانت في/ على مجال الخلوة أو الزاوية، في تلك المسنعات، وكان كل ما يحتويه ذلك المجال مقدسا وحراما آتيا. ففي «عقرة» مدينة قصبة بالجنوب الغربي التونسي وفي المجال العقاري لأراضي الهناشيرة توجد سدرة الشلايق عند المطار على وجه التقريب حيث كانت تربط بأغصانها أمانتي الأهلالي والمارة بواسطة قطعة قماش أو غيط صوفي فسميت بسدرة الشلايق (38).

وحسب روايات بعض الأهلالي فإن «عرش أولاد محمده» كانوا من أكثر العروش إيمانا وتملقا بها. والظاهر أن عقيدة بقايا القبائل الهلالية بالسدرة المقدسة تمثل امتدادا وتواصلا مع عقيدة العرب بسدرة ذات أنواط لما تجليه لهم من قوة وحسب وكرم وخصب وعطاء .

وكما قال لي أحد كبار السن (39) : «عندما كانت النية عند الناس والعمل كنا نمر من حولها ونربط قطع القماش

وننوي ما نريد . . وكما يقال «وين النية وين العمل» كما توجد عدة أشجار أعطيت صفة القداسة إما لأنها وجدت عند قبر أحد الأشراف أو الصالحاء أو أنها كانت محبة لولي أو مسجد أو لتجهيز طلبه العلم الشريف (40).

وقبل الخوض في غمار زيتونة فريانة الأقدس لابد لنا من وقفة مع زيتونة حارث قدسيها بقوة الدم والسيب إنها زيتونة سبيلة

تقع هذه الزيتونة على رأس ربوة تبعد عن مدينة سبيلة حوالي 6 كلم. وهي قديمة جدا ويمكن أن يكون عمرها أبعد من تاريخ غزوة العبادلة السبعة 27 هـ / 684 م (41). وتحظى هذه الزيتونة بإجلال بلغ حد القداسة عند الأهلالي حيث يلجؤون إليها ملتجئين عند البركة. ويستغيثون بها عند الشدائد. ويعود كل ذلك إلى قصة قديمة تعود إلى أيام غزوة العبادلة السبعة للسلالة المرغاية لمدينة سبيلة، مفادها أن أفراد الجيش الإسلامي الإسلامي في القتلى والجرحى يتم نقلهم لظل هذه الزيتونة الوارف للمعالجة، علما أن الخليفة الثالث عثمان بن عفان الأموي قد أمد قائد جيش عبد الله بن سعد بمجموعات من «أعيان الصحابة» وأبنائهم (42) وبذلك جاءت قدسية هذه الشجرة التي تذكر القصص المحلية أن ظلها لا يتحول عن المكان الذي كان يوضع فيه جرحى وشهداء الصحابة والتابعين.

ونلاحظ من خلال هذه القصة تداخل بين الأسطورة والمخيال الشعبي عند أهل فريانة ومجالها الحيوي حول زيتونتهم الأقدس.

1 - قصة الزيتونة بين الأسطورة والمخيال الشعبي :

سجلت زيتونة فريانة المعمرة في سجلات الجمعية التونسية للمدن المنتجة لزيت الزيتون، وتعد من الزياتين

لذلك العمل حسان بن النعمان الغساني، قصصت له ملكة البربر «دهيا بنت ماتية بن تيفان» (51) الملقة بالكاهنة (52) فهي ملكة جبل أوراس وقومها من جراءة ملوك البر و زعماءهم (53).

وهي المرأة التي يربها الجميع (54) فجميع من في إفريقية منها خائفون وجميع البربر لها مطيعون (55) فعملت على تخريب المدن والزراعات مستهدفة الأشجار المثمرة بشكل خاص مدمرة المسطحة لمدة طويلة (56)، للحيلولة بين الغازي العربي القادم من الشرق وبين الاستفادة من خيرات البلاد خاصة وأن الكاهنة تشك في عودتهم لذلك أقدمت على تخريب البلاد وإحراق الأشجار (57). وكانت زيتونة أزواغر بفريانة من جملة الأشجار التي شملها القطع حسب ما نسجه خيال الفرائنة الجماعي، إلا أن ما تم قطعه منها عاد كما كان وبذلك استعصت على القلم (58) وهذا ما دفع الأهالي منذ أيام حسان بن النعمان الغساني وحروبه مع الكاهنة إلى تعظيم هذه الزيتونة حتى باتت من المحرمات إلحاق أي نوع من الإضرار بها. فمن يفعل ذلك يلحقه أذى شديد في شخصه أو في أفراد عائلته (59) وفي رواية عن كبار السن الذين التقيناهم قالوا لنا إن أفراداً من عرش أزواغر حيث وجدت هذه الزيتونة أرادوا قلعها فأنتهم في المنام طالبة منهم عدم القيام بذلك (60).

كما روت لي عجوز أصيلة حي لبلد القصة التالية: «إن رجلاً من عرش أزواغر قطع منها «عقّة» (فرع كبير) فوقعت عليه في المنام، قائلة إذا عدت وقطعت مني عصناً أقطع «سلانك» (ظهورك)» (61).

هذه الأساطير وما رافقتها من أفاصيص وروايات اجتهد المخيال الشعبي بفريانة في نسجها وتوارثها مع ربطها بمقاربات تاريخية لتلبية نداءات باطنية كانت وما زالت محورا أساسيا في عقائد الأجداد والآباء وتواصلت بطرق ومفاهيم قديمة شتى.

ذات الخصوصيات المميزة (43) فحسب الصور التي التقطناها لهذه الزيتونة نلاحظ أنها من الأشجار المعمرة ومن ساداتها تعرف أنها تعود إلى أيام الطوفان (44). وكانت تستحضر قصة غصن الزيتون الذي حملته الحمامة للثني نوح في أوائل أيام شهر محرم للإشارة إلى إنتهاء أيام الطوفان حيث ابتلعت الأرض ماءها وعادت الأرض لطبيعتها حسب قصص القرآن (45).

تُعرف هذه الشجرة على أنها من أشجار الزيتون الكبيرة والمعمرة بحومة البلد وهو حي من أقدم الأحياء بفريانة على رصيف الطريق (46) وهي زيتونة موقلة في القدم، قيل إن عمرها يربو عن الخمسمائة عام، وقيل عن الألف عام ولا شك أن عمرها الحقيقي أبعد من هذا التاريخ التقريبي نظرا إلى جذعها المقروط في الضخامة وفروعها القوية (47). وعمل الطليحة التي نحتت من جذعها فوهات وحفر (48). فما سرّ تقديس الفرائنة (أهل فريانة) لهذه الزيتونة؟ وما هي أهم الأساطير المتداولة عنها؟ وماذا سيجد المخيال الشعبي حولها؟

بحسب بعض المعلومات التي استقيناها (49) من كبار السن أو أولئك الذين سمعوا عن أبنهم قصص وأساطير، وبحكم التصاق «الفرائنة» بزيتونهم الأضخم والأسن. فإنها تظهر لهم في المنامات وتحديثهم وكأنها من الآدميين وتهدد وتوعد من قطع أغصانها..

أما قصة تعميرها إلى زمننا هذا، فإن المخيال الشعبي قد صاغ عددا من القصص والروايات، فيها التاريخي الذي صبغ بالأسطورة ويشمل في حملات العرب المسلمين المتكررة للسيطرة على شمال إفريقيا ومراكزها الحضرية بعد القضاء على الفتنة الثانية أو ما عرف في المصادر بالفتنة الزيرية، قرر الخليفة الجديد عبد الملك بن مروان في الفترة الممتدة بين 73 و 74 هـ / 693 و 694 م (50)، معاودة السيطرة على بلاد المغرب واستتصال حركات المقاومة البربرية وجنّد

2 - تواصل معتقدات الروح الأخضر بفراينة :

إن كل ثقافة من ثقافات الإنسانية، خاصة في عالمنا العربي الأمازيغي، تتكون في المجمل من سلسلة من التصورات والتأويلات القرآنية لأساطير وبيديولوجيات نضجها في محك التأويل التاريخي العقدي للفرد في المجال المغربي، وخاصة في المناطق التي عرفت حراكا ثقافيا فأننت منظومة عقديّة متصالحة مع معتقداتها السية المألوية بشوفا الإسلام، ومعتقدات الأجداد التي بقيت مؤثراتها متواصلة في التراث الشعبي عبر العادات والتقاليد الشعبية في حياة الفرد اليومية، بتلك الأفكار والطقوس والرموز الاحتفالية مما يجعلها حية في الذاكرة الجمعية. فالفردي بطبيعته نزاق إلى الخروج عن المألوف والحنين إلى اليده. لولا الضوابط الردعية التي يستند إليها علماء الظاهر في التصدي لكل دخيلة حسب وجهة نظرهم الحاصلة

تعتبر زيتونة فراينة، المعروفة عند الأهالي بـ «زيتونة أزواغ» استمرارا لروح الخصوبة الهنجرية فيها. وقد تغيرت أشكال الممارسات. لذلك عمل الفراينة على أسستها وظنوا أن امرأة «صالحة» سكنت في جوف الشجرة فأقسموا باسمها «ادقني زيتونة أزواغ» (تعاقني) (62). فكانت ملاد الأهالي في مدلهما الأمور من ذلك عندما ينحبس الفطر في السماء تُخَضَّب بالحناء (63). وطقوس الاستسقاء بالأشجار وجدت عند أمم وثقافات متنوعة ففي بورما بالقارة الآسيوية جرت العادة لدى بعض القبائل أن يرحح أفرادها عند انحباس المطر إلى الحرش القريب فيتخيون أكبر الشجرات ويطلقون عليها اسم إلههم الموكَّل بالخصب والمطر، ثم يقدمون لها القرابين (64). كما نجد هذه العقيدة لدى بعض القبائل الإفريقية التي تعتقد أن آلهة الإنبات تتجسد في بعض الأشجار الطويلة الضخمة، فتخرج إليها في مواسم معينة (65). وكذلك نجد طقس طلب المطر

والخصب عند الهنود فيخرجون إليها ويسكبون فوق جذورها ماء التقديمات المقدس طابيح بها مباركة نسل الإنسان والمائية (66). هكذا ومن خلال مقارنة بسيطة بين عقائد هذه الشعوب وطقوس الفراينة مع زيتونهم الأخضر نجد أن الممارسات الطقوسية تشابه وإن اختلفت مظاهرها بين شعب وآخر.

وسبق أن استعرضنا بعض رموز شجر الزيتون عند الأمم الغابرة وعالم النمامات الذي يعبر بطريقة أوبأخرى عن عالم الشهادة عندنا ويمكسه.

فألهة أثينا، هي التي أولدت شجرة الزيتون وأسبغت حمايتها على شجرة الرخاء والسلام، فهي الشجرة المقدسة لأكربول أثينا. ولذلك يتلقى الطاقرون في الألبان الأولية تاجا من الزيتون، فلم يكن هناك من شرف أسمي في نظر الإغريق من تاج الزيتون هذا (67). ذلك عند الإغريق وما تمثله الزيتون من رمزية وقديسة عديمة. ويأمرود إلى «زيتونة أزواغ» التي لا يحني ريوف ولا يصير بل «يفرق» (يصير بالطريقة التقليدية أي ببدد) (68). وتزورها حنوة الطعام وريتها أبيض (69) ويستعمل لتطبخ، «بروي إحدى المنسات (70)». إن إحدى النساء كانت تعاني من آلام حادة في الركبة فوققت عليها الزيتون في المنام وطلبت منها أن تجمع زيتونها المتساقط وتصنع منه زيتا «مقربا» وتدهن به ركبها. وفعلت المرأة ما طلب منها في المنام فشفيت، لذلك يقولون إنها شجرة مباركة».

وهذا ما كان يقوم به الإغريق إذ نسبوا عديد الأساطير إلى آلهتهم، وكثير من القدرات الكامنة في زيت الزيتون الذي أطلقوا عليه اسم الذهب السائل... فالآلهة «حيرة» كانت تذلل جسدها في الصباح والمساء بزيت الزيتون ليظل محفوظا بطراوته ولعانه الفريد لثقي على غوايتها للإله زيوس (71). ومن عادات الفراينة في المناسبات الدينية زيارة أضرحة الأولياء ومساجد

البشري ركناً أساسياً في تنويع وارتقاء الأكلة وأنصافها وأصحاب الكرامات على مرّ التاريخ الإنساني، وهذا ما يتجلى لنا في المخيال الجمعي عند سكان مناطق عدة في اعتقادهم في بعض الأشجار وخاصة شجر الزيتون، ونسجهم قصصاً تحاكي حبسهم الروحي مدخماً بما تصوّرتهم ميتافيزيقياً الأجداد عن ذلك التجلي القدسي للأشجار (74).

وهذا ما جعل من شجرة «سبدي زيتون» في ريف غدر دماء تأخذ بعداً قدسياً ويصبح حماها حرماً أما يترك به وتحلو تمضية الأوقات عنده، خاصة أن هذه الشجرة الصخمة كانت «مقال» أحد الصلحاء من أصل شريف، وهذا الشرف بما يعنيه من قرابة من النبي محمد صلى الله عليه وسلم كان سبباً في حضوره بالوسط الأهلي ولتمتد كل المجال الذي أخذ بعد وفاته قدسية معينة.

فما هي قصة الولي والشجرة المقدسة؟

1 - قصة الولي:

إننا نلحظ أن الإمام محمد باقر (عليه السلام) كان له علاقة خاصة بالزيتون، حيث ورد في كتاب «الأنبياء» في قوله: «... أنا إذن أفضل المفضلين» (75). وهذه الأفضلية والصفوة التي حظي بها النبي الخاتم لن تضيق أبداً بين الناس مع غياب هذا المصطفى بين الأصفياء... فذريته من بعده الحاملة لدماء نبوية تعكس تلك القداسة، فقد انتقلت بركته إلى كل آل بيته (76).

وهذا ما جعل «الولي» ذي النسب النبوي، المقيم بين ظهراني قبائل خمير وعمدون وغيرها يحظى بمكانة خاصة، إذن فما هي قصة هذا الولي الشريف كما تناوله التراث الشفوي لأهالي منطقة زيتون؟

يعود نسب هذا «الولي» الشريف إلى الإدارة، فحسب شجرة نسبهم نجد أنهم أبناء الشيخ عمي بن محمد بن اسماعيل بن... الحسين بن علي بن أبي

الصالحين وخلواتهم، ومثل بقية المقامات تزار هذه الزيتون في المناسبات الدينية وتعطر بأنواع البخور وتوقد على قاعدتها الشموع (72) ويتم تطيب الزيتون الأعظم بالبخور باعتبار أن ساكنتها امرأة من الصالحين مثلما سبق ذكره. وحسب عالم الأحلام فإن شجرة الزيتون رجل مبارك نافع لأهله وأمرأة ولود (73).

يظهر لنا من كل ما تقدم مدى الصاق القرابة بمعتقدات الروح الأخضر وهو ما يشير إلى عمق تأثيراته إلى إيمان هذه من خلال الأساطير التي نسجها المخيال الشعبي واستمرت في شكل طقوس ارتبطت بالخصب والحياة

وما هي في الحقيقة إلا تلك العادات ذات الأرضية المعقدة التي أولاهما الأجداد عناية خاصة في مناسبات معينة لما ترمز إليه من ديمومة للحياة والسعادة. لذلك كانت الزيتون شجرة الآلهة في ثقافات البحر المتوسط والشرق القديم وهي تواصل المعتقدات الروح الأخضر وإن تغيرت عقائد الأجداد فإن العقل الباطن للفرد يميز بأشكال مختلفة عن ذلك المبكوت عنه. وعندما تحيط به نوابب الدهر تجده في صلح روحي مع عقائد الأجداد بفتحات إسلامية يرفضها أولئك الظاهريون الجدد الدادة عن الشعائر في دعوهم إلى محاربة كل أنواع البدع، بينما نجدها تتعايش بجمالية مميزة في مسلكيات صوفية ضمن وحدة دين الإنسان مع استمرارية الثقافات الأخرى.

III - سيدي زيتون: عقيدة الروح الأخضر:

تعتبر الشجرة رمزا كونيا فهي تعبر عن الحياة والشباب والخلود والحكمة، أسوة ببقية الأشجار في حضارات العالم القديم، لذلك عدها المخيال

2 - «سيدي زيتون» بين الولاية الصوفية في توحيدها الإبراهيمي ومعتقدات الروح الأخضر عند الأسلاف:

عندما نتناول التوحيد الإبراهيمي نتكلم عن الديانات السماوية الثلاث لأبناء إبراهيم الخليل بفرعيها الإسماعيلي والإسماعيلي، وبما أن هذه الروايات مصدرية (80) تشير إلى أن آل سيدي عبد الملك ينحدرون من الفرع الإسماعيلي من ذرية إبراهيم، وهم بالتالي امتداد عقدي وروحي لذلك التوحيد وأن دماءهم النبوية جعلت منهم أولياء أشرفا يحظون بقدسية وإجلال خاص في الوسط الرسمي والأهلي، وهذا ما يفسر تنامي نفوذ الأشراف في أحيان كثيرة على حساب السلطة المركزية.

وبالعودة إلى معتقدات الأهالي في «سيدي زيتون» نلاحظ كيف مزجوا بين ما هو صوفي ورحماني متمثل في مسلك سيدي عبد الملك وذلك الإرث العقدي الذي تكسّر في باطن المعتقدات الشعبية عند الأهالي. فمعتقد الإنسان في الشجر ضاربة في القدم، وقد خلدت في التراث الأدبي القديم في العراق ومصر وسوريا وإيران... فالشجرة هي مجسم للربة عشتار الخضراء المتجددة وديمومتها التي يمثلها الإله البابلي تموز (81).

إذن صورة الشجرة لها بُعد تعبيرى عن الحياة وتجدها والخلود والحكمة (82).

أما في الوسط الأهلي بـ «فريقا» حيث نجد مزيجا سكانيا متجانسا بمصاهرات تاريخية بين الأمازيغ والعرب الفاتحين وأعراب بني هلال إضافة إلى الجاليات التي وفدت على المنطقة منذ قرون خلت؛ وفي هذا التنوع السكاني خاصة الأصيل منه تظهر لنا روح المقاومة المحلية تجاه كل ثقافة وافدة ولونسريت بما هو مقدس توحيدي، فالعزم يبقى في صلح وسلم مع باطن عقيدة الأجداد بما لا يتنافى

طالب، وينحدرون من نسل إدريس الأكبر مؤسس دولة الأدارسة بالمغرب الأقصى، وهذا ما ورد على لسانهم ودونته وثائقهم في مقر الزاوية، وكإضافة سريعة على هذا «الولي» الذي أرتبطت شجرة الزيتون المعمرة بسيدي زيتون بالحضور الجسماني لابنه - الوارث للصلاح والتقوى والولاية - عبد الملك تحت ظلها الوارف.

نجد أن علي ابن محمد انتقل من المغرب الأقصى إلى الجزائر، وهناك تزوج من «زهرة المصلحية» من القبائل وأقام بسطيف فترة وفيها أنجب ابنه «عبد الملك». وكان دخول الأخير لتونس في أوائل عهد الاستعمار الفرنسي بتونس، واستقر في منطقة «زيتون» وسط غابة زيتون قديمة حيث أسس زاويته، وأكمل ابنه عبد الملك - الذي تسمت الشجرة باسمه - طريقه الصوفي والتعليمي. فكان أول مشواره المعرفي في سلوك الطريقة الرحمانية بزاوية الكاف على يد كل من مصطفى الطرابلسي والأخوين سيدي أحمد بوحجر ويوسف الخياط ومهنة الوارث ذات الأصل الرحماني تعليم القرآن والحكمة بالبلدية ودعمهم المادي من بداية تحصيلهم حتى مرحلة تأهيلهم للدراسة بجامع الزيتونة بالحاضرة، وكان الشيخ عبد الملك يرفدهم بالدعم المالي (77).

وتصدت الزاوية الرحمانية بفرعيها بالكاف وبوسالم للاستعمار الفرنسي فقبائل عدون سلكوا خطأ مقاوما في مناطق الشمال الغربي (78) وبالعودة إلى زاوية سيدي عبد الملك فإنها تحوي ثروة هامة من المخطوطات النفيسة والنادرة تعود إلى أكثر من ثلاثة قرون (79).

ومن المؤكد أن قسما من هذه المعلومات عن زاوية سيدي عبد الملك يحتاج إلى أعمال أخرى أكثر دقة ومكثلة لتاريخ المنطقة. والسؤال الذي يطرح نفسه: ما هو سر العلاقة بين شجرة «سيدي زيتون» وهذا الصوفي الشريف المقيم في مجال زيتون؟

مع التوحيد الإبراهيمي، وربما ذلك يتماشى أكثر مع معتقدات المتصوفة الذين نظروا بجمالية منقطعة النظر لكل ما هو مخالف ومغاير لنفسهم الروحاني، لذلك كان الولي الحامل لدماء نبوية امتدادا حسيا حسب تصوّرهم لسيرة النبي محمد المتسامي عن كل مظاهر الكراهية وفرض دين الغالب على المغلوب.

إذن عمل الفرد المؤمن الأمازيغي على تكيف معتقدات الأجداد مع الشعائر الإسلامية في عملية توفيق بينهما، فترسخ الإرث الثقافي القديم الذي بقي قويا في الذاكرة الجماعية وفي الممارسات اليومية؛ ومرة هذه المعتقدات في وسط أمازيغ بلاد المغرب إيمانهم بشجرة الحياة التي ترتبط بمقيدة الإنسان الأول في عناصر الطبيعة وعقيدته في الروح الكامنة في الأشجار (83)

وتتجلى هذه القدسية في اتخاذ الأهالي للأشجار كفضاء مقدس لممارسة طقوس الاستسقاء والتطبيب وحتى الحفلات المختلفة، لما تحته «الخضرة» من المخيال الجماعي الأمازيغي من سبغ للبلد والفرح لذلك عملوا على إحياء شجرة أومجاد نباتي معين في البيوت، كما أن الخضرة ترمز إلى الخصب والتناسل البشري، وهذا سر إقامة الاحتفالات في حرمها (84).

والمعجب أن أضرحه الصلحاء والمعتكفين للمعبادة والسياح كانت مجالا حيا وخصبا لتنامي معتقدات الناس في الأشجار القديمة والتبرك بها خاصة تلك الموجودة في المرتفعات، حيث انقطع هؤلاء عن الحياة المدنية (85)، فكان كل مجالهم حرما مقدسا وهذا ما جعل تلك الأشجار المعمرة تنال قدسيتها من قدسية هذا الولي الصالح، ما بالك لو كان من ذوي الدماء النبوية. وهذا ما جعل شجرة «سيدي زيتون» تنال درجة عالية من الحضارة في الوسط الشعبي بمنطقة زيتون وتمدها إلى كامل ذلك المجال.

يعود البعد القدسي لشجرة «سيدي زيتون» أو «زيتونة سيدي الشيخ» والتي تعرف أيضا بزيتونة «سيدي عبد الملك» إلى تاريخ استقرار هذه الأسرة الإدريسية في ذلك الوسط. وهذه الزيتونة ذات الأصول الرومانية القديمة أوروبما تكون أقدم باعتبارها من الأشجار المعمرة يتجاوز عمرها عصر الوجود العربي في بلاد المغرب (86). توجد هذه الشجرة في وسط غابة كبيرة للزيتون وسُميت المنطقة باسم «زيتون» ويشكل أدق «أم المراديم» (87) أو «أم العزّانة» (88).

ويبلغ طول الشجرة على وجه التقريب 20 مترا أما عرضها فتقريبا 4 أمتار وهي ذات جذوع مترامية وأغصان غليظة نحتها الطبيعة (89) وتختلف زيتونة سيدي الشيخ عن بقية الزيتون في ذلك المحيط الشاسع شمارها تعرف بالـ «جالي» (90) فهي لا تُستهلك وتترك للطبيعة خشية غضب سيدي الشيخ (91)، كما يذهب إليها الأهالي في المناسبات ويطبخون تحتها «المصيدة» ليأمنوا نقلها إلى سيدي عبد الملك طلبا لنزول المطر أو لطلب الأمان (92) والمصائب، وقد أحيطت هذه الزيتون بأعلام وديابات أوليائية مازالت بقاياها ظاهرة في حفر وتجاويع هذه الشجرة. ويعود سبب إزالة مظاهر الزينة إلى تفشي ظاهرة التطرف في المنطقة المحارب لكل ما هو طرقي أو مخالف لنهج العقدي (92).

وتعود قدسية هذه الشجرة إلى أنها كانت «مقيال» سيدي عبد الملك، فتحت ظلها يعالج المرضى وتتجلى للأهالي كراماته في شفاهم كما أعطي له كرامة معالجة داء الكلب وهذه من أهم الكرامات التي عُرف بها هذا الولي (93).

ولاحقا أصبح حرم الزيتون المقدسة مجالا للقليلة وتمضية الوقت عند أهالي الجهة، ومما تكلّس في الذاكرة الجمعية عند الأهالي أن الاستعمار الفرنسي كان يخشى القدرة العجائبية لعائلة سيدي الشيخ السحرية،

لا يمكن عزلها عن التجربة الأولى في رحلة الإيمان عبر أحقاب تاريخية متباينة في شكلها الظاهر ومتواصلة في عقله الباطن، وذلك هودين الإنسان

فزيتونة «أزواغر» عند الغراية وسيدي زيتون عند أهالي غار الدماء حلاً محل روح الغاب والربة الأم التي آمن بها الأجداد واستمر ذلك بشكل آخر تم تكييفه مع المدرسة الفقهية المالكية وفي مسلك طرفي صوفي منفتح على منابع العرفان القديمة، باعتبارها رموزاً لعقيدة الإنسان على مرّ تاريخه الإيماني، يعيش فيه الفرد صلحاً فطرياً مع موروثه العقدي. ويتجلى ذلك كلّما ضاقت به سبل الحياة ومال إلى الانزعاج فكانت الأضرحة والمقامات وخلوات الصلاح، طوقاً وسفينة للمُتجاء وهنا نستحضر مقولة الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي (638-560هـ / 1240-1165م) حول موقفه من الأديان

«لقد كنت في كل يوم أنكر صاحبي

إذ لم يكن ديني إلى دينه داني
وقد صار قلبي قابلاً كل صورة

فمرعي لغزلانٍ ودير لسهبانٍ
وبيت لأوشان وكعبة طائف

وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أتى توجّهت
ركايبه فالحب ديني وإيماني» (96).

كما أن حقوة الشجرة تجسّمت أكثر بعد وفاة سيدي الشيخ فكان ضريحه مقابلاً لها وفي حرمها. إضافة إلى كل ما ذكرناه فإن حرم الشجرة كان من أهم مجالات الذكر والأوراد عند سيدي الشيخ، فأوراق زيتونها هي دواء وترياق للأمراض، وبقيت إلى اليوم تُمصغ تيمناً عند زيارتها، سيدي عبد الملك ابن علي الإدريسي المتوفى في 20 أكتوبر 1920 (94) بقي حياً في العمق الوجداني للأهالي. فالزوار مؤدّين لطقوس الزياراة والتبرك للضريح وللزيتونة يقومون عند هذه الشجرة «نومٌ بنا زائد الزيتونة إخراجك زاهي مَلُومته» (95)، فـ«مغيا» سيدي الشيخ أصبح حرمنا أماناً للتعبد والتبرك، فهو محال للراحة والذكر وعلى أغصان شجرته تُعقد آمال المؤمنين المنتظرين نمرج ونحفن الأمل. لذلك عمدوا إلى ربط أغصانها بحيط أو «شليفة» (96)، مقدّمين النذور و«الزُهد» بعد الخلاص. فروحية سيدي عبد الملك الإدريسي تبقى حية وإشهاداً كخصرة الزيتونة مجال نعتده لذلك كان اعتقاد الوسيط الأهلي في إيمانية عائلية تلك الروح الحاضرة التي لا تعاقب الصليحاء من الخلق.

الخاتمة :

تبقى وحدة العقيدة الإنسانية وتتواصل في محطات زمانية وفي أصقاع شتى من العالم وإن اختلفت في ظاهرها حسب البعد «الزمكاني» إلا أن عناصر وحدتها أقوى. وينبعث هذا الحب الروحي في وفقات الفرد مع ذاته بكل تجرد، إذ يجد نفسه في مصالحة انتعاشية

الملاحق



فريق العمل



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران



اسماء بنت عبدالمطلب



امدادی افریقا، ص ۱۵۰، انتشارات پارس، تهران
 ۱۳۸۵


$$p_{\text{eff}} = \frac{1}{2} \rho \left(\frac{v_{\text{eff}}}{2} \right)^2 = \frac{1}{2} \rho \left(\frac{v_{\text{eff}}}{2} \right)^2 = \frac{1}{2} \rho \left(\frac{v_{\text{eff}}}{2} \right)^2 = \frac{1}{2} \rho \left(\frac{v_{\text{eff}}}{2} \right)^2$$


الحمد لله الذي هدانا لهذا
التي كنا من قبله لفي ضلال مبين



فقد تم قبوله في مركزه



فصل پنجم در بیان فضائل و مناقب ائمه اطهار علیهم السلام



محرم الحرام ١٤٤٠ هـ الموافق ١٠ يونيو ٢٠١٩ م



1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

الهوامش والإحالات

- (1) إيلاد (مرسيا) المقدس، والقدس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، دمشق 1988 م ص 110.
- (2) ELIADE (Mircea). Images et symboles essai sur le symbolisme magico-religieux édition Gallimard, Paris, 1992. p 14
- (3) سيرج (عيليب)، الرموز في الفن، الدين، أخية ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق سورية 1992 م ص 286
- (4) السواح (فراس) لغز عشتار، دار علاء الدين، دمشق 1993 م ص 110
- (5) سيرج (عيليب)، المرجع نفسه ص 286
- (6) البكر (محمود مفلح) الروح الأحضر، دار الحصار، بغداد، بيروت / لبنان 1992، ص 184
- (7) الروح (فراس)، لغز عشتار، ص 114
- (8) نادر (يافع لأم)، وبمدرن الشجر ألبصاء، مجلة الصور اليوم، العدد الثامن أوت 2004، ص 2
- (9) مجلة الصين م، مرجع سابق، ص 2
- (10) الكتاب المقدس - العهد القديم (سفر التكوين 2 : 8-9)
- (11) القرآن الكريم (سورة مريم 19 : 23-25)
- (12) السواح (فراس)، المرجع نفسه، ص 115
- (13) الروح (فراس)، المرجع نفسه، ص 112، البكر (محمود مفلح)، الروح الأخضر ص 185
- (14) أحيار الأيام التي 28 : 4-1
- (15) إيلاد (مرسيا) المقدس والقدس ص 111
- (16) السواح (فراس)، لغز عشتار ص 110
- (17) أوماست (الحسين بوالبيت) البيت المقدس في المنظومة الثقافية الأمازيغية، راجع موقع <http://www.ahmest.com/ahmest98/bouazizi.html> ص 2
- (18) السواح (فراس)، لغز عشتار ص 113
- (19) أروع من الأشجار، سبب في الصحاري، د. نوري، وكل من شجر مقدس... مرجع من مطبوع، لبنان العرب.
- (20) ابن هشام (محمد عبد الملك) السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، طبعة مصطفى البابلي الحلبي القاهرة/ مصر، 1936 م ج 1 ص 34.
- (21) ابن هشام، السيرة النبوية ج 2 ص الأروني (أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد) أخبار مكة، تحقيق د- علي الناشر مكتبة الثقافة الدينية القاهرة/ مصر 1424 هـ / 2004 م ج 1 ص 98
- (22) ياقوت الحموي، معجم البلدان، طبعة ليبك / ألمانيا، 1866 م ج 1 ص 260
- (23) ابن هشام، المصدر نفسه، ج 4 ص 70 الأروني (أبو الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد) أخبار مكة، تحقيق د- علي الناشر مكتبة الثقافة الدينية القاهرة/ مصر 1426 هـ / 2006 م ص 161، عجينة (محمد)، موسوعة أساطير العرب عن المحاضرة ودلائلها، دار محمد علي الخاسي صفصاف / تونس ودار الفارابي بيروت / لبنان 2005 م ص 271-270
- (24) فري (سميرة)، حنة والروية في الفلسفة والمعلم والدين، دار الحوار، اللاذقية / سورية (د)، ص 167-166
- (25) مجموعته من المؤلفين، الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام (طبقاً للقرآن والسنة وروايات أهل البيت) إعداد محمد دكي، مركز البحوث، قم / إيران 2006 م، ص 282
- (26) تفسير الأحلام الكبير، دار أصدقاء التراث، بيروت / لبنان 1997 م ص 465
- (27) ابن سيرين وهدى العتيبي، تفسير الأحلام وتطهيره قديمة وحديثة، جمع وتحقيق سيد إبراهيم، دار الحديث القاهرة / مصر 1423 هـ / 2003 م، ص 381
- (28) تفسير الأحلام الكبير ص 467
- (29) القرآن الكريم - سورة إبراهيم (14 : 24)

- (30) ابن سيرين و التاليسي المصدر نفسه ص 380
(31) ابن سيرين ، تفسير الأحلام الكبير ، ص 467
(32) ابن سيرين ، المصدر نفسه ص 468
(33) ابن سيرين ، المصدر نفسه ص 468
(34) الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام ، المصدر السابق ص 282
(35) الموسوعة الشاملة في تفسير الأحلام ، المصدر نفسه ص 283
(36) قمرى (سميرة) الحلم والرقيا ص 165
(37) قمرى (سميرة) المرجع نفسه ص 166
(38) الشلايق : مفردا شائعة وهي قطع القماش الصغيرة
(39) الجراح محمد الصغير من عمرة السواهي بلفظة الشامية كان شيخ التراب في الماضي (عمدة) عمره حوالي 75 سنة
ما زال على قيد الحياة
(40) يوسف طلبة القرآن بطلية العلم الشريف عند عامة الناس في مناطق البغريد .
(41) البلاذري (أبو العباس أحمد بن يحيى) فتوح البلدان تحقيق عبد الله أسن الطاع وعمر أسن الطاع ، بيروت / لبنان
1987 م ، ص 317 .
(42) البلاذري ، المصدر نفسه ص 317 .
(43) استمارة خاصة حول الزياتين فلت الخصوصيات المجرى ص 1 .
(44) أخاه زهرة بنت باب تركه أعطت على والدتها «أما تركية» حادثة هذه الزيتونة والقيام بطقوس تخصيصها باحتفاء
والشعال «شعشع» وحرق بحجر ، «أخاه زهرة» على «أخاه» ومربها مجاور غرشة وقد عذرت هذه المرة (80) سنة
وهي من أهم بؤرة القيس يدع عنهم ما هو شعوي
(45) ابن كثير ، نصوص الأئمة مشهور ، مكتبة الهلال بيروت لبنان 1996 م ص 87
(46) الاستمارة ص 2
(47) النظمي (محمد الطاهر) بلاد عربائه عدداً وحديثاً ، مطبعة الجديدة ، مصرين ، يونيو 2007 ص 34
(48) راجع محير الملاحقة بالبحث
(49) أخاه زهرة بنت باب تركه أعطت على والدتها «أما تركية» حادثة هذه الزيتونة والقيام بطقوس تخصيصها باحتفاء
والشعال «شعشع» وحرق بحجر ، «أخاه زهرة» على «أخاه» ومربها مجاور غرشة وقد عذرت هذه المرة (80) سنة
وهي من أهم بؤرة القيس يدع عنهم ما هو شعوي
(50) ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، ضعة دار الطباعة المطبعة ، القاهرة / مصر 1356 هـ ، ج 4 ص 31 ، ابن عسكاري
«لما كان المغرب في أحوال الأندلس والعرب» تحقيق ومراجعة ح م كولان و «ليني بروفسال دار المعرفة
بيروت / لبنان د . ت ج 1 ص 34
(51) ابن خلدون تاريخ ابن خلدون بيروت / لبنان 1968 م ، ج 6 ص 218
(52) Talbi (Med) al-kahina (la divineresse) Et 2 , paris -leiden . 1978 . vol 1 p 440
(53) ابن خلدون ، تاريخ ابن خلدون ج 4 ص 218
(54) عماسو (د . حياة) أسلمة بلاد المغرب ، دار أمل للنشر والتوزيع ، تونس 2004 م ، ص 78
(55) ابن عسكاري المراكشي ، البيان المغرب ج 1 ص 35
(56) ابن عسكاري المراكشي ، البيان المغرب ج 1 ص 36
(57) عامر (حياة) أسلمة بلاد المغرب ، ص 81
(58) النظمي (محمد الطاهر) بلاد عربائه ص 34
(59) النظمي ، المراجع نفسه ص 35-34
(60) رواية أخاه زهرة بنت باب تركية (سافنة الزيتونة)
(61) رواه حمنة بنت يوسف بن حبيب
(62) شهاب وروايات الأمازيغ رواية مختار بن عبد الرزاق هوماسي نقلا عن كبار السن يحيى البلاد أقدم أحياء قريانة .
(63) راجع ملاحق الصور الدالة على ذلك

- (64) السواح (فرانس) لغز عشق، ص 113
- (65) السواح (فرانس) المرجع نفسه، ص 113
- (66) Frazer (James), The golden bough, Macmillan, N.Y., 1971: P135
- (67) سبرج (مليت)، فرغز في الفن، الأديان، أخلاق، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق / سوريا 1992، ص 299
- (68) حسب روايات الأهلبي ومن التفتي بهم.
- (69) الاستمارة ص 3
- (70) رواية حليلة بنت يوسف بن حفيظ
- (71) اليسبي (سنان) الشجرة المباركة «مجلة الكتاب» إلكترونية
- (72) Http://www.ahram.org.eg/archite 2009/11/077 نومبر 2009 العدد 44896 ص 2
- (73) رواية الحديقة وهرة بنت مينا تركية
- (74) ابن سيرين والتابعي، المصادر نفسه ص 380
- (75) صديقي (محمد البشير)، «التجلى القدسي للأشجار: «ريتوية الروايع» عبرانية» امتداد لمعتقدات الروح الأصغر، revue des arts de l'oralité, n°3, Automne 2011, P168
- (76) الألويسي، مرقع الأب بن معرفة أخوال العرب، المكتبة الأهلية، القاهرة، 1928، ج 1، ص 163
- (77) شلح (يوسف)، «سُ الشجر عند العرب قبل الإسلام» وعده، تعريب خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت/ لبنان، 1996، ص ص 127-126
- (78) شجر حبيبة مالك بن عامر الشريف إلى وجود رسائل من طلبة العلم لشيوخه عبد الملك بطاويته بعض العون الخدي
- (79) العنبي (أسلمي)، بحث في أصوله الأسعيا، مشهورات دار دار، 1992، ص ص 125-127
- (80) معظم هذه الروايات تدعي أن أرواح حبيبه مالك بن الطاهر الشريف وكبر الرواية تسمية زيتون للطاير هيماء سامي ونظم حفيظ، ص 19، 20 مايو 2013
- (81) شجرة لسبب اسمه شجر حبيبة مالك بن عامر، ص 114
- (82) السواح (فرانس)، لغز عشق، دار علاء الدين، دمشق، 1993، ص 114
- (83) صديقي (محمد الناصرة) المرجع نفسه، ص 163
- (84) السواح (فرانس)، لغز عشق، ص 110
- (85) السواح (فرانس)، لغز عشق، ص 113
- (86) صديقي (محمد الناصرة)، المرجع نفسه، ص 165
- (87) مالك بن الطاهر الشريف ذكر أن عمرها خمسة فروع وهي معلومة غير دقيقة نسب صخامه جدده وعوامل المناخ والطبيعة فيه (انظر صورة رقم 1)
- (88) سنان الروضة حيث يسمي المعجم الحشبي، والطاهر بن المنطقة اشتهرت بصناعة المعجم لذلك سميت بهذا الاسم
- (89) ما لا تشر بمصداق في الترك والتشكلات
- (90) سطر الصورة 20
- (91) يقول عن الأشجار أن سب في الصيغة بشكل وحشي لم يكن للإنسان دور في راعته أو الاهتمام بها
- (92) من حكمة الروايات التي سمعها رياض سبيني من أهالي منطقة بورتون
- (93) صورة رقم 3، عاب حرق «إعلام» إضافة إلى آثار الشجر في منع الشجرة ونقايا أدوات الطبخ الطبية وزماد في حرم سيدى بورتون المقدس
- (94) رواية ريدس حشبي علاء عن أهلي: يتون
- (95) انظر صورة سيدى عبد الملك صورة 4
- (96) رواية حبيبة مالك بن عامر الشريف
- (97) تشبه العقدة من الشجر، أي أصرحة الأرشاء حيث تشبه الأماهي في الأعصاب وساح الصريح انظر الصورة 5
- (98) ترجمة الأشواق، دار بيروت للطباعة، بيروت لبنان، 1981، ص ص 44-43

الصّحاء والصّالحات في الجنوب التونسي

محمد أحمد / باحث، تونس

الذين برزوا بمدن الجنوب التونسي والقرى المحاورة لها وتنامت أضرحتهم وزواياهم داخل الفضاء المسوّج أرواحه.

كيف يمكن للدراسة الأثروبولوجية أن تقرأ الخصوصية الثقافية لمختلف مقامات الأولياء والوليّات بمصطفة الجنوب التونسي ؟

مفهوم الولي الصالح :

مصطلح الولي الصالح أو الصالح مصدره اللغة العربية الكلاسيكية، فلفظة «المرابطة» تعني الفرد الذي كان يعيش داخل الرّباط (وجمعه المرباطون) وهو اسم ارتبط بالخلافة الإسلامية التي سادت في المغرب وإسبانيا خلال القرنين الحادي والثاني عشر ميلادي.

وقد عبّر هذا المصطلح في دول شمال إفريقيا عن حركة سياسية ودينية مثل «الشّرفة» في المغرب الأقصى... وتخضع لتأثير بعض الأفكار القبلية مثل أن الولي هو حبيب الله... وهو قادر على فعل المعجزات، ولذلك يقام له نصب أومقام سواء كان هذا الولي متوفى أو على قيد الحياة، وتصطبغ العناصر المادية القريبة من ضريحه (مثل الأشجار والحيوانات) بقديسيته (1)

أصناف الأولياء الصّالحين :

ينتمي الأولياء الصالحون في شمال إفريقيا إلى فصائل متعدّدة، فمنهم المرباطون الذين خرجوا عن مألوف قبائلهم وتوجهوا إلى عادة الله مخدّسين

بدا المدّ الطرقيّ في الظهور بمنطقة الجنوب التونسيّ خلال القرن السّابع عشر مع تسلّط الإدارة التركية ورغبتها في فرض سلطتها في المناطق الداخلية وتوظيفها للتجمعات القبلية القوية من أجل تحقيق هذا الغرض، مقابل تمنّع القبائل الخاضعة لها بعدة امتيازات خاصة التجارية منها. وأمام هذا التسلط السياسي وانعدام الأمن الاجتماعيّ شكّلت المؤسسة الطرقيّة (الزاوية) إطاراً مناسباً لاحتضان مجموعات هامة من سكان الجنوب التونسي، فمع بداية النصف الثاني من القرن السابع عشر، تصاعدت موجة الاعتقاد في الأولياء الصالحين

كرامات الأولياء الصالحين :

وقد أحصى النيهاني كرامات الأولياء وحددها بخمسة وعشرين نوعاً أصلياً منها : إحياء الموتى، وكلام الموتى، وانفلاق البحر والمشي فيه، وانقلاب أعيان الموجودات (تحول الخمر إلى سمن)، وانزواء الأرض وطي المكان، ومعرفة وقائع المستقبل، وكلام الجمادات والحيوانات، وطي الزمان، وإبراء العلل، واستجابة الدعاء، والأطلاع على ذخائر الأرض وكنوزها(5)...

ومن أشهر الكرامات التي ارتبطت ببعض المتصوفة الأولياء، نذكر ما يحكي عن الشبلي (تلميذ الحلاج عاش في القرن العاشر الميلادي) أن النار لا يمكن أن تحرق شعرة واحدة من جسده، باعتباره محاطاً بنور الله السرمد الذي يحول دون وقوع ذلك المكروه، كما أن الولي يأتي لنجدة أوليائه أينما وجدوا، وحيث أنه كانت لهم القدرة على «طي المكان» بمعنى أن المكان لا ينجس من ذلك كثير من سير الأولياء. فإذا ما كان المريد في خطر ظهر الشيخ فجأة مخلصاً إياه من عصابة لصوص مثلاً، أو جاءه في صورة حاكم يحمي مريداً بحاجة إلى العون، ومن الممكن كذلك أن يأتي شبحه عند فراش مريض ليعالجه أو على الأقل ليخفف عنه، وهذا الوصال بين الشيخ والمريد قد يعبر عن نفسه كذلك في صورة الألم بالوكالة، فإذا ما جرح المريد يبدو أثر ذلك في جسم الشيخ أوبالعكس، فعندما أراد تلامذة أبي يزيد البطامي أن يقتلوه ظهرت الجروح فيهم وليس في الشيخ(6).

الشيخ والمريد :

اتطابقاً من المهمة التي يضطلع بها الشيخ في التفكير الصوفي كانت له سلطة مطلقة على المريدين تملئها عليهم التعاليم والمبادئ الصوفية وتكرسها على مستوى الفرد بتربية خاصة تقوم أساساً على : إجلال

ومتهم الدراويش الذين شاء بعض الناس أن يرووا لهم كرامات ويزكوا... ومنهم غير المعروف له أصل ولا فصل وإنما انتشرت بين الناس روايات صلاحه(2).

وأعلى مراتب الأولياء يسمى «القطب» أو «الغوث» ويحيط به ثلاثة «نقباء» وأربعة «أوتاد» وسبعة «أبرار» وأربعون «سُكون» أو «أبدالا» وثلاثمائة «أخيار» وأربعة آلاف من الأولياء المحققين، وفي هذا الإطار يرى جلال الدين الرومي في كتابه «المثنوي» أنه : «من لم يعرف شيخه» بمعنى (الإنسان الكامل وقطب الرمان) فهو كافر(3).

ويمكن تصنيف الأولياء الصالحين حسب طبيعة السند الديني أو الاجتماعي الذي اعتمدوا عليه لبثوغ مراتبهم السامية داخل مؤسسة الزاوية، ففي العديد من الحالات يتحول التقدير الذي يحظى به بعض العلماء أو الفقهاء في حياتهم إلى اعتقاد في صلاحهم بعد موتهم، وقد يكون ذلك بعد مرور فترة طويلة على وفاتهم فتتضح ذكرى العالم أو الفقهاء لتعوضها صورة الولي الصالح، وتزد في تديعها للقبلة المقامة على ضريحه والتي تعلوها قبة وأحياناً مئذنة، وإطلاق لقب «صيدي» عليه من قبل الأجيال المتعاقبة الراغبة في الاستفادة من بركته(4).

الصف الثاني من الأولياء يتمثل في شخصيات التابعين أو الفقهاء الذين لازموا «الشيخ» في حياته، وقد خولت لهم مناصبهم (المقدم، الشاوش والوكيل) بعد ذلك تولي رتبة الولي الصالح.

أما التصنيف الثالث الذي يمكن أن يطبق على رتبة الولي أو الشيخ، فيتعلق بفكرة الجدّ المؤسس للقبلة أو العرش، فالاعتقاد في هذه الفكرة يبنى داخل أذهان الأفراد التابعين لهذا الجدّ قديمة حول شخصه تتلخص خاصة عند اقترانها بالانتماء للسلالة المرابطية بالمغرب العربي، أو الانتماء للسلالة الشريفة لعائلة الرسول صلى الله عليه وسلم.

لا يعرف حتى عدد وأوقات الصلوات وكذلك بقية
الفرائض الأخرى(10).

وإلى جانب مظاهر الجهل والامية التي سيطرت على
عقول الناس في هذه الفترة، نجد عاملاً آخر مهّد الطريق
لتقبل الأفكار الصوفية وممارساتها الخاصة بها، ألا وهو
عامل الثوكل والخمول وعدم استخدام العقل في قراءة
المسائل الاجتماعية والدينية، وهما نلمسه في أبيات
الشاعر القصبي علي بن عبد الله القصري(11) :

ضاعت خلوقي(12) وأز

مغتاط بايت خاطري يهز

دمع السهل نـزّار

القلب من غبط العباد نـزّار

مـلـي بـعـر نـحـاز

كبوا دروكه لاقـدروش يـهـز

زادوا عليه الهـاز

ماشـي جهامة كـسـد مزـز

الامة قـلـد بـمـر قـزاز

عـطـت - مـايـنـه - لـامـن يـقـول الـز

كانت العباد عـزـاز

محارير تافي الفاضلة والكـنـز

اليوم لازمها ما لاز

سارين زي الحوت تحت الخـز(13)

وكذلك حاجة الناس إلى الشعور بالأمن وبالتالي
حاجتهم إلى «شفعاء عند الله» في ظرف تميّز بالقسوة
وكثرة الكوارث والتعدام الأمن وضعف الحكومات
المركزية، وتزايد سطوة القبائل مع تنامي الاضطراب
الخارجية من خلال هجومات الأوروبيين المسيحيين
على سواحل الحوض الغربي للبحر المتوسط(14).

ويمكن أن يبدأ اعتراف السكان بصلاح أحدهم منذ
فترة حياته وقد يلحق تاريخ وفاته فيحظى بالتقدير خاصة

الشيخ وتقديسه والمبالغة في محبته إذ أن عمدة الأدب
مع الشيخ هي المحبة له، فمن لم يبالغ في محبة شيخه
بحيث يؤثره على جميع شؤونه لا يفلح في الطريق،
وهي محبة تقتضي أن يحب الأشياء من أجله ويكرهها
من أجله كما هو الشأن في محبة ريتا عز وجل(7).

وتعتبر الطاعة أهم ركن في علاقة المريد بشيخه
وهو المستوى الذي راحته عليه السلطة الاستعمارية
الفرنسية في تعاملها مع المشايخ في تونس لاحتواهم
وتوظيفهم حتى تكسب من ورائهم الاتباع الذين لا
يعصون لهم أمراً(8).

وتظهر أهمية وجود الشيخ أو الولي الصالح بالنسبة
للمريد من خلال أنه (الشيخ) يشرف على الارتقاء
الروحي للمريد لحظة بلحظة، ويراقبه على الأخص في
الأربعينية (معنى الأربعينية الخلوة المعروفة عند الصوفية
والتي اقتبست عن أربعين موسى عليه السلام).

كما يفسر الشيخ أحلام المريد ورواه الجانية (وهي
النماد في الفكر الصوفي) بل ويترأّس الفكر (ينع كـ
همس في رعيه ولا رعيه، يقول جلال الدين الرومي
متحدثاً عن قيمة الشيخ في حياة المريد : «من ارتحل
بلا دليل قطع مسافة يومين في عاتبي سنة»(9).

الصلحاء والصلحات بالجنوب التونسي :

إضافة إلى جور الباي السياسي، ساعدت عدة
عوامل أخرى في تقبل ظاهرة التصوف بمنطقة الجنوب
التونسي، مثل حاجة السكان العاديين الذين يعانون
الامية إلى دين مبسط يسهل استيعاب تعاليمه والالتزام
بطوقه يكون متميزاً عن دين العلماء المعتقد بفقظه
وتفاسيره ولغته العالمة. فالدراسات التي أنتجت حول
المنطقة خلال الفترة التي سبقت الاستعمار الفرنسي
نبيّن أن السواد الأعظم من سكان البوادي لا يعرفون
من الدين إلا النطق بالشهادتين، كما أن البعض منهم

تحتضن واحات الجنوب الغربي التونسي كذلك العديد من مقامات الأولياء الصالحين خاصة واحة القصر بقفصة التي- رغم ضيق مساحتها الجغرافية- تحتوي لوحدها على أكثر من سبع روايا دينية وهي : زاوية سيدي عمر بن عبد الجواد وزاوية سيدي عبد الملك وزاوية سيدي المقدم وزاوية سيدي بادي وزاوية حاج عمر وسيدي سالم وسيدي بونؤارة وغيرها ...

وقد بينت بعض الدراسات الأثنويولوجية التي أجزت حول الإسلام الشعبي بهذه المنطقة أن هنالك اختلافا هندسيا واضحا بين جوامع سيدي عمر وسيدي عبد الملك من ناحية وبقية الجوامع الأخرى من ناحية ثانية، فهذه الجوامع المذكورة أسماؤها تمتلك حجما محترما وتحمل قبايا ترى من بعيد تناغما مع المثل مغروي لذي يذكر أن القبة التي ترى من بعيد هي القبة التي تستقطب أهل البدو (18).



مقام الولي الصالح عمر بن عبد الحواد
مع بداية القرن العشرين

وبما أننا مازلنا نتحدث ضمن الإطار الجغرافي لولاية قفصة. فيمكن أن نتطرق إلى بعض المؤسسات الطرقية «النشطة» أي التي مازال شيوخها على قيد الحياة، وقد تعطينا صورة حية ومباشرة عن المشهد الصوفي الكامل والدقيق داخل مؤسسة الزاوية، فمن بين هذه المقامات الدينية الشعبية يمكن أن نشير إلى

من حلال إقامة زاوية له تشكل مكانا لإقامة الصلاة وقراءة القرآن وتعليم الأطفال ووحدة للزوار التي تهدف البركة وطلب الإجابة والمساعدة من «ولي الله» الذي يتمتع بكلمة مسموعة لدى الخالق (15).

ومن أهم الزوايا التي تأسست بالجنوب التونسي، يمكن الإشارة إلى الزاوية القشاشية بقفصة والتي تعد أهم فرع للزاوية الأم بتونس (نسبة لمؤسسها الصالح أبي الغيث القشاش الذي توفي سنة 1622 م)، ويذكر المنصر ابن أبي لحية في مؤلفه «نور الأرواح» في مناقب القشاش «أن أبا الغيث القشاش كان دوما يؤكد لمريديه أن طريقته هي على نهج طريقة أحمد زروق وأبي الحسن الشاذلي، إنها تختلف ناسا عما يسته العراب والشقائق والزخرفات الشيطانية والوساوس النفسانية والتخيلات الوهمية» (16).

وقد تم تركيز الزاوية القشاشية بمعظمه في بداية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، ويعتبر أحمد البرجي (أحد متساكني المدينة) أن «الزوايا القشاشية في أبي غيث القشاش قد عمل صحة أفراد عائلته على إنشاء هذه المؤسسة الطرقية».

وبهذا كانت حاجة المؤسسة القشاشية إلى تأسيس روايا بالمناطق الداخلية متأكدة لتكوّن فروعا تضمن الدعاية لشيخ الطريقة وكرامته. وتتولى مهمة انتداب المزيد من الأتباع وتشرف على تنظيمهم وتكريتهم طبقا للنظام الطرقي. وتكتسب زاوية قفصة إضافة لذلك أهمية أخرى باعتبارها موجودة بمحطة هامة على طريق الجريد الذي تعتبره الرواية نقشاشية مصدرا قارا لفتح، أي العطايا والهبات التي يقدمها المريدون إلى شيخ الطريقة بحكم مردود النشاط الواحي وكثرة الأتباع بمنطقة لها تقاليد صوفية عريقة بفضل أعمال السابقين: أبو علي التفتي وأبو هلال السلاوي وأحمد الغوث التبرسي وشيوخ الشابية (17).

- أن يرى نفسه أحقر من جميع المخلوقات
- أن لا يغضب لأن الغضب يبعث نور الذكر
- أن لا يكتم شيئا من الأحوال والخواطر والواقعات
والكشوفات والكرامات مما وهبه الله تعالى على
شيعه

أما فيما يتعلق بأهم الطقوسات الصوفية التي يمكن أن
يأتيا أتباع الطريقة القاسمية بالرديف فتتف على ملاحظة
هامة وهي أن هذه الزاوية تختص بإحياء ليلة المولد
النبي الشريف، ويأتيها الزوار من داخل الجمهورية
ومن خارجها، وتشهد المناسبة الدينية الثقافية ممارسات
طقوسية غريبة المعاني والدلالات، حيث نجد أن بعض
«الفقراء» يخلعون ثيابهم قبل ولوجهم باب الزاوية باعتبار
أن هذه الأرض (المحيطة بزاوية الشيخ بلقاسم) أرض
مقدسة تيمنا بما حدث لسيدنا موسى عليه السلام،
وهو مشهد يتركز في الفكر الصوفي الإسلامي رغم
تباعد الأجيال، بل إنه نفس المشهد الذي تحدث عنه
المفكر الاندلسي ابن تسي (19) في مؤلفه «خلع النعيلين
واقْتباس النور من موضع القدمين» والذي يقرر أن من
كان في هذا المقام، فعليه أن يستلهم موقف موسى عليه
السلام إذ أنس نارا فذهب ليقْتبس نورا، فنودي : «إني أنا
ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى» (20) فقد
أثر تسمية كتابه «خلع النعيلين واقْتباس النور من موضع
القدمين» تيمنا بمقام موسى وهو في الحضرة الإلهية
واستلهاما لأحواله عليه السلام.

الحديث يتواصل عن الطقوسات الدينية التي تميز
الزاوية القاسمية بالرديف، حيث تتميز هذه المؤسسة
الطريقة بإقامة مجلس الحضرة بمنهج مختلف عن بقية
الطرق والزوايا في الجنوب التونسي، فالحضرة التي
عندهاها طقسا أسبوعيا عند أغلب الصوفية بالمنطقة
(عادة ما يكون يوم الخميس هو موعدها) نجد جلساتها
تتركز وتعدد لدى أتباع الطريقة القاسمية بمعدل ثلاثة

الزاوية القاسمية بالرديف (معتمدية تابعة لولاية قفصة)
نسبة إلى مؤسسها الشيخ أموالقاسم بلحيري الذي يأسر
هذا المنصب الروحي سنة 1969 بعد وفاة أستاذه
إسماعيل الهادي التورزي صاحب الزاوية الإسماعيلية
الشهيرة بمنطقة الجريد .



الشيخ أموالقاسم بلحيري مع
أستاذه الشيخ إسماعيل الهادي

وإضافة إلى تفرعها عن الطريقة الإسماعيلية، تعتبر
الطريقة القاسمية امتدادا للطريقة المدنية (نسبة إلى
شيخها محمد المدني) والتي هي بدورها وليدة الطريقة
العلوية الجزائرية (إحدى تفرعات الطريقة الدرقاوية
الشاذلية - الطريقة الأم -)

وفي إطار البحث عن بعض التصورات والممارسات
الصوفية التي يمكن أن تميز الزاوية القاسمية بجهة
الرديف وجدنا أنه يجب على المريد أن يتحلى بعدة
شروط (وهي صامدة نوعا ما)، ومن بين الشروط التي
يجب أن يتحلى بها المريد مع شيخه .

- المبادرة لتطبيق المأمورات من الشيخ

- العمل بما لقنه الشيخ من ذكر أوتوجه أومراقبة
وترك سائر الأوراد والأعمال غير المأذون بها

وتعتبر الطريقة الشاذلية المرجع الأساسي للطرق الصوفية في تونس وهي المنسوبة إلى أبي الحسن الشاذلي (21) الذي لعب دورا كبيرا في ترسيخ تيار الصوفية في البلاد وله مقام كبير في العاصمة. ولئن حافظ أبو الحسن علي بن عمر المنزلي (الذي أدخل الطريقة القادرية إلى الأيالة من المشرق) على اسم الطريقة الأم، حيث أنشأ زاويتها الأولى بمعبة الشيخ محمد الإمام المنزلي، فإن أبا الحسن الشاذلي (الذي أدخل الطريقة القادرية من الغرب) قد أعطاها اسمه، علما وأن ذلك لم يمنع القادرية من الانتشار (22)

وقد يكون المهرجان الخاص بالولي الصالح فرصة للتعبير عن الفرح والترويع عن النفس مثل مهرجان الولي الصالح سيدي علي بن عون (23) الذي يقدم طيلة ثلاثة أيام (أواخر شهر أوت) ويحتوي مسابقات بين الشعراء الذين يلقون قصائدهم باللغة الشعبية الدارجة، وألعاب الفروسية التي تشتهر بها المنطقة، وأصبحت للمهرجان سمعة كبيرة حيث يقصده أبناء ولاية سيدي بوريد والولايات المجاورة وسكان بعض المناطق الحضرية الكائنة على الشريط الحدودي.

كما تجدر الإشارة في إطار الحديث عن الأولياء الصالحين الذين ذاع صيتهم بجهة الجنوب التونسي إلى الولي الصالح أحمد التليلي، الذي يوجد مقامه الصوفي في منطقة قريانة من ولاية القصرين ويتمتع هذا الولي بأتباعه من طرف العديد من الفقراء والتابعين من مختلف الجهات بالبلاد التونسية والذين عادة ما يعتقدون في كراماته وقدراته، لذلك يتوجهون إليه بالنذور والهبات والعطايا من أجل تحقيق أحلامهم الدنيوية والأخروية.

وتقام لهذا الولي الصالح احتفالات تدوم ثلاثة أيام في مديّة كل غريف من كل سنة، فيتبارى فيها الشعراء لإبراز مواهبهم الفنية من ناحية ولتخليد هذا الاحتفال من ناحية أخرى، فينظم البعض منهم قصائد في مدح

أيام في الأسبوع، كما تعرف هذه «العمارة» أي الحضرة (وفق تسمية أولاد الشيخ سيدي بلقاسم) (بتمديد الوقت المخصص لها والذي قد يدوم لفترة مطوّلة من الليل، تتلى أثناء الأوردة الخاصة بهذه المجموعة الصوفية وتكون بالتناوب بين أعضائها) إضافة إلى ذلك تتميز هذه الحضرة الدينية بتفرعها إلى حضرة جماعية وحضرة فردية، بمعنى أن الفقير أو المريد بإمكانه الانتماء في منزله والدخول في حضرة خاصة مع نفسه ومع الله.



الاحتفال بالمولد النبوي الشريف داخل الزاوية القاسمية بالرديف

وهذا الوقت المطوّل لجلسة الحضرة داخل الزاوية القاسمية بالرديف يحمل في ثنائه رمزية دينية عهدناها عند مشايخ الفكر الصوفي الإسلامي، ألا وهي قدرة المتصوّف على تحمّل الابتلاءات الإلهية، فكل درجة من الابتلاء تعبر عن ارتقاء وسرّ محاولات الخالقة

كما تعرف العديد من زوايا الجنوب التونسي سهرات الإنشاد الديني خاصة خلال شهر رمضان حيث تعرف حلقات الإنشاد والمدائح والأذكار الدينية من جانب أبرز فرق الموسيقى الصوفية، ومن الزوايا ومقامات الأولياء الصالحين التاريخية التي تشهد حلقات كبيرة وأحيانا مهرجانات يكاملها مقام سيدي بولباية الأنصاري في مدينة قابس، وسيدي بوعلي الشطفي في واحة نفطة.

الولي، يقع استهلاكها بالصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم ومدحه، من ذلك :

أول ما نبدأ نتكلم

نبدأ لفظي باسم الله

صلى الله عليه وسلم

يا لمجد رسول الله

أسيد لشراف زيمن الحلة

أباهي لوصاف بن عبد الله

أسيد لشراف أنيبا

أباهي لوصاف بن يمينه (24)

أما من حيث الطرق الصوفية المهمة في الجنوب التونسي فتجد أن أغلب زوايا الجهة تحت لواء الطريقة القادرية مثل سيدي منصور بقفصة وزوية محمد بن إبراهيم بقطنة والتي كانت تعتبر سنة 1896 أهم مؤسسة صوفية بالجزيرة والجنوب التونسي عامة، بل ويمتد نفوذها إلى سوف (واد سوف بالجزائر) وقريباً من قنداس والعمامة وتسة

كما برزت الرحمانية، كطريقة صوفية مؤثرة في الأفراد ومستحوذة على عقول الكثير من الفقهاء والأتباع في منطقة الجنوب الغربي، فلقبت العديد من الزوايا باسمها، ومن أشهرها الزاوية الرحمانية بقطنة وزاوية سيدي أحمد السهلي بقفصة.

ولا تفوتنا الفرصة دون الإشارة إلى الحياة الصوفية لبعض الأقليات بالجنوب التونسي، فمن بين هذه الأقليات أو الفئات الاجتماعية المهمة أو الصغيرة يمكن ذكر فئة الزوج، فهذه الأقلية العرقية والدينية وجدت دائماً أمامها مشكل الاندماج في مجتمع مغاير لجذورها الثقافية ومعتقداتها وطقوسها كقوة اجتماعية مهتمة ومحترمة، لذلك مثلت الطرق الصوفية متنفساً اجتماعياً وثقافياً، وعادة ما عرفت حياتهم الصوفية طقوسات غريبة مثل تقديم الفرائين، ذبح التيس أو الديك وشرب

دمه والألحان العنيفة والمدائح المهيبة للوجدان من أجل التحرر من قيود الواقع.

والأولياء الصالحون الذين يعتقد فيهم الزوج في منطقة الجنوب التونسي يعدّون على الأصابع، ففرقة «غيتن» (من أكبر المجموعات الزنجية والتي تقطن الجنوب الشرقي للبلاد التونسية) لا تعبر اهتماماً كبيراً للاحتفالات الدينية في إطار ممارساتها الثقافية، وعادة ما كان هؤلاء من أتباع الطريقة السلامية (تنسب إلى مؤسسها سيدي عبد السلام الأسمر من مواليد فاس) ساح في البلاد الإفريقية وأسس له زاوية بوليطن بطرابلس في ليبيا عام 1537 م) يمتون المناجل المحمّدة ويشعلون بقايا من الحلفاء يضعونها ملتبة تحت ملابسهم، ثم يخرجونها دون أن تحترق ثيابهم أو جلودهم.

بقي أنه يمكن التأكيد على وجود بعض الأولياء الصالحين من البشارة السمره ومن بينهم سيدي قناري بجهة مطماطة من ولاية قابس ويحتر هذا الشيخ أستاذ سيدي عمر بن عبد الجواد في قصر قفصة، حيث يقول فيه أحفاده

سير وهما

راكب على شاحب عزز (25)

أوتت يبلدها

ما يعشق يا لسمر نقرط فيها

سيدي قنوالليل إيجها

يشع (26) الأجرح السجة العزيرة

الفئة الاجتماعية الثانية التي يمكن أن نوردّها ضمن بحثنا في خصوصية الحياة الصوفية في منطقة الجنوب التونسي، هي فئة النسوة أي الصالحات والوليات المسلمات، فقد بقي الخطاب الصوفي الخاص بتأسيس «الزوي» (لفظ عامي يعني الزوايا) بالجنوب التونسي مرتبطاً عادة بالجنس الذكوري، أي أن أغلب

الطرق الدينية، وأغلب مؤسساتها تحمل أسماء ذكورية شهيرة، وتكتنز بأساطير وخرافات تتعلق بكرامات وقدرات هؤلاء الصالحاء، فهل يمكن الحديث عن دور للمرأة كمؤسسة. وفاعلة داخل الخطاب العرقي في منطقة الجنوب التونسي؟

قل الحديث عن أهم النسوة الصالحات اللواتي عرفهن تاريخ الجنوب التونسي يمكن التطرق إلى علاقة المرأة العربية المسلمة عموما والتونسية خصوصا بمؤسسة الزاوية. فقد بينت الكثير من الدراسات الأنثروبولوجية والموسيقولوجية الجادة التي تناولت هذه المسألة أن للمرأة المسلمة استعداداها التلقائي للاعتقاد في الأولياء وفي إنتاجهم للكرامات والبركات، كما أنها تجد مجالها الأرحب في مثل هذه الفضاءات، فهي تلجأ إليها عندما تجد نفسها في أزمة (خيانة الزوج وظلم المجتمع وعدم الزواج أو طلب نوح أطفالها) تشكو وتشفع.

كما تنطوي الزيادة إلى الزاوية¹ على الخيال العرقي وحاجات تجد مكانتها في عالم المرأة النسائي الآخذ في التفكير والتلاشي، ومن هذه الأهداف التبادل والتواصل، اللذان افتقدتهما المرأة تحت ضغط الحياة اليومية، لكن رغم هذه الحقيقة التي تؤكد شدة تعلق المرأة بطقوس الإسلام الشعبي في تونس فإننا لاحظنا أن عدد النسوة «المبروكات» في منطقة الجنوب الغربي لا زال محدودا وربما يرجع ذلك إلى هيمنة الرجل على هذا النمط من السلطة الدينية.

أما ما سبق من قول فإن الحديث سوف يقتصر على ولاية واحدة شهيرة بالمنطقة وهي الصالحة «للأقلعة» التي يقع مقامها تحديدا في الشمال الشرقي لمدينة القطار على الطريق الرابطة بين مدينتي قصبة وقابس، وهي تختلف عن باقي مقامات الأولياء في تونس. فهي لا تجسد ناء أوقرا كباقي المقامات وإنما هي معارات منقورة أفقيا في أعلى ربوة تقع ضمن سلسلة جبال عريضة.

ويمثل هذا الموقع مزارا للراغبين في التمتع ببركة هذه الولاية طيلة أيام العام ولكن المناسبة الأهم تكون ثاني أيام عيد الأضحى، حيث يتكاثر عدد الزائرين والزائرات للتقرب إلى هذه «الشيخة» وطلب عونها في المساعدة في الحصول على زوج وتسريع «البخت» (أي الزواج) بالنسبة إلى العوانس من الفتيات، والرغبة في الإنجاب لمن تعانين من مشكلات العقم وتعسر الإنجاب أو طلب منح الأبناء عمرا أطول لمن يموت من مواليدهن الجدد عند الولادة، وتكاد هذه الولاية أن تكون متخصصة في مجال الخصوبة والإنجاب خاصة وأنها ولية أنثى.

تستقبل «للأقلعة» سنويا المئات من الباحثين والباحثات على عون الولاية خاصة في مجال الزواج والإنجاب، وتطلب هذه الولاية عدة ممارسات طقوسية دقيقة ومفترضة لغرض الحصول على البركة، حيث يلتجئ الأزواج إلى القلعة لطلب التمتع بهذه البركة في حالة الإيجاب أو تكثر موت المواليد أو الانقصار على إيجاب الإيات.

يحلّ الزوجان بالمكان (الربوة) في الصباح الباكر لليوم الثاني من عيد الأضحى ويكون معهما رأس ماعز أو رأس ضأن مطبوخ قد تثبت به إبرة، وداخل المغارة يوضع الرأس المطبوخ بين الروحين المفتين إلى اتجاهين متعاكسين بصورة تجعله خلف كل منها وفي متناول أيديهما وعليهما أكل الرأس قطعة بعد قطعة دون الالتفات إليه وعند عثور أحدهما على الإبرة يتوقف الزوجان عن الأكل ويتم دفن ما تبقى من الرأس في التراب بعد أن يلف في قطعة من الكفن.

ويلتزم الزوجان مدى حياتهما بعدم أكل القطعة التي كانت الإبرة مثبتة فيها وعندما يريضان بمولود يكون اسمه بالضروري «قليبي» أو «قليمة» سنة للولية التي مئت عليهما بالاستجابة لطلبهما، كذلك يكون الطفل ووالدها مطالبين سوريا بالحضور في نفس الموعد للزيارة محتلين باللحوم وخاصة بالكبد لشيئها

وتوزيعها وكذلك إشعال الشموع في المغارات، وتكون هذه الزهرة من أكبر المناسبات التي تسمح بالاختلاط بين الرجال والنساء، وبالتالي تمثل فرصة لاكتشاف العرشين للزواج من الحنسين.

إن أبرز ما يمكن ملاحظته شيوع العديد من الأساطير المستمدة من الإيمان بالخوارق ومن خيال القصص الديني مثل الاعتقاد بأن الربوة هي في الواقع مدينة مقلوبة (27) يتبعه الغضب الإلهي استجابة لدعوة صادرة عن الوليّة للأفئدة !

خاتمة:

إن قراءتنا للظاهرة الصوفية عموما ولزيارة الولي الصالح بالجنوب التونسي خصوصا، تبيّن تواصل ظاهرة الاعتقاد في الأولياء الصالحين بالمنطقة رغم التحولات التي واجهتها مؤسسة الزاوية مثل انتشار الوعي بين عامة الناس، ومقاومة وجود هذه المؤسسة إلى طرفية الجهل السياسي ومن طرف الحركات الدينية الأصولية، إلا أن هذه الاستمرارية التي تعرفها ظاهرة عبادة مقام الولي الصالح لا تعني ضرورة تطوّر هذه المؤسسة الطرقية من الناحية الروحية أو الفكرية .

إن أبرز ما يمكن استنتاجه كذلك من خلال هذه الدراسة الأنثروبولوجية لأهم الزوايا الدينية بجهة الجنوب التونسي، هو ندرة «الزوي» الخاصة بالفئات المهمشة اجتماعيا مثل فئة الزوج وفئة النسوة. وهذا يشير إلى اختراق مفهوم السلطة الرمزية أو العنف الرمزي (حسب تعبير بورديو) للحقل الصوفي، والطبقات المهيمنة اجتماعيا وثقافيا (الرجال وأهل الحضر وأهل الجاه وغيرهم...) هي التي تتحكم

في «معصير» الإسلام الشعبي بالجنوب التونسي، فإذا ما أردنا الحديث مثلا عن الزوايا النسوية بهذه الجهة من البلاد التونسية، فالكلام لن يتجاوز حدود مقامي للآ قلعة بالقطار وللأ شعلية بضواحي حامة قابس، وإن وجدت زاوية أخرى فهي تعدّ من المنسيات في التاريخ والثقافة

كما يستطيع المتتبع للحياة الصوفية بالجنوب التونسي أن يلاحظ وييسر شديد الخصوصية الثقافية لكل زاوية أو لكل جماعة صوفية، سواء كانت الزاوية تابعة لولي أولوية أوزنجي أودرويش أو غيرها من تصنيفات المقامات الدينية الشعبية، فهذا الفضاء الديني يحمل في داخله مخزوناً من الرموز والدلالات الثقافية تتحرك وتشغل وفق آليات ناعمة من طبيعة الثقافة السائدة في هذا الفضاء، لذلك، فالمارسات الرمزية هي تعبير عن جوهر الحياة الصوفية التي يعيشها «أهل الزاوية»

والأخرى ما يكتسب للإشارة إليه ضمن هذه الدراسة السوسيوأنثروبولوجية التي اهتمت بظاهرة الاعتقاد في الولي الصالح بالجنوب التونسي بشطره الغربي والشرقي هو التفاعل الضمني والتكاملي بين النسق القرابي الذي مازال يحكم بعض العلاقات الاجتماعية في مجتمعنا الحاضر، واعتقاد الأفراد في تصورات وممارسات الإسلام الشعبي (زيارة مقامات الأولياء الصالحين)، فأفراد الفرقة أو الأئمة الواحدة المنتمية لنفس الجد يحملون هوية مزدوجة : هوية قبلية وهوية دينية، ترجع كلتاهما لنفس الشخص ألا وهو الجد - الولي الصالح (الجد المؤسس).

الهوامش والإحالات

- 1) Dermenghem (E) : Le culte des saints dans l'Islam maghrébin. Gallimard 2è éd., 1954 p 48
- 2) المرزوقي (محمد) : مع البدوي خلفهم وتراثهم، الدار العربية للكتاب، 1984 ص 1
- 3) المرزوقي (جلال الدين) : مثنوي، ترجمه وشرحه وقدم له الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1996. الآيات 3325
- 4) التليلي (مصطفى) : قصة القرى الواحية المجاورة حول الحياة الجماعية (من بداية القرن الثاني عشر إلى سنة 1881)، تنبيه الدكتور عبد الحميد هنية، نشر ونوزيع جمعية صيانة مدينة نفوسة ص 339
- 5) السهائي (يوسف) : جامع كرامات الأولياء، دار الكتب العربية، الجزء الأول ص 28
- 6) شميل (أما ماري) : الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، ترجمة محمد إسماعيل السيد، رصا حمد قطب، منشآت الجبل، الطبعة الأولى، كولونيا (ألمانيا)، بفنلاند، 2006. ص 234.
- 7) الشعراي (عبد الوهاب) : الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفا، حققه وقدم له طه عبد الباقي سرور، المكتبة العنصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1962 ص 167
- 8) المحجلي (النبيني) : الطرق الصوفية والاستعمار الفرنسي بالبلاد التونسية (1881 - 1939)، منشورات كلية الآداب بقرية، 1992، ص 32.
- 9) المرزوقي (جلال الدين) : مثنوي، ترجمه وشرحه وقدم له الدكتور إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1996. الآيات 588
- 10) Kraem (M) : La Tunisie precoloniale. Tunis, STD: 12, 1973 p1 7
- 11) علي بن عبد الله العبدى شاعر ولد بالمصر وعاشته عريقة في هذا المكان. لم يحنث الرواة حول تاريخ ولادته ووفاته من سنة 800. وقد نصههم أنه عاش حوالي سبعين سنة ويقر بأن يكون ذلك بين سنتي 1780 م - 1810 م. يعني أنه توفي قبل انقضاء الحملة الفرنسية (1881 م) بقليل وكان مطلعا بصورة جيدة على سماع مصنف. وسأقدم من خلال قصائده في النضال ضد الاستعمار وفي القضاء على مظاهر الجهل والفقر لدى سكان قبضة خلال هذه الفترة.
- 12) خلوقي. كلمة دمية تعني أحلاقي
- 13) المرزوقي (محمد). تاريخ قصة وعلمائها : بقلم نخبة من الأساتذة دار المغرب العربي، تونس، الطبعة الأولى، 1972 ص 212
- 14) التليلي (مصطفى) : مرجع مذكور، ص 311.
- 15) التليلي (مصطفى) : نفس المرجع، ص 337.
- 16) ابن أبي حية (المتنصر) : نور الأزمات في مناقب القشاش، تحقيق لطفي عيسى وحسين بوجرة، نشر المكتبة الحنيفة، 1988 ص 259
- 17) التليلي (مصطفى) : نفس المرجع، ص 314
- 18) Kilani (Mondher) : La construction de la mémoire, le lignage et la sainteté dans l'oasis d'Elksar. Labor et Fides, 1992. p 207
- 19) ابن قسي هو أبو القاسم أحمد بن الحسين المعروف بابن قسي (توفي سنة 546 هجري / 1151م) أعلن ثورته ضد المرابطون سنة 539 هجري، وترغم ثورة المريدون فكان نقطة تحول أساسية في التصوف الأندلسي
- 20) الآية 11 من سورة طه
- 21) أبو الحسن الشاذلي أصله من المغرب الأقصى، أُلحق أثناء أدائه لعريضة الحج بالصوفا، وعهم أحد الطريقة، وبرجوعه إلى غرب تطوان بالشيوخ محمد عبد السلام بن ميثيق الذي أشار عليه بالتوجه إلى تونس فاستقر شاذلية وهي قرية كانت جوار زاوية سيدي الحطاب، ومنها تردد على مدينة تونس حيث راسط بالعارفة الموجودة حول الراج، وله تصنيف عديدة في الفقه وغيره

- (22) الحونلي (محمد الهادي) - محتشمات الذاكرة محتشمات السيان ، دراسة مؤرخة لثقافة سوداء بالجنوب التونسي، صرخ للنشر، 1994 ص 26
- (23) سيدي علي بن عون هو أحد رجالات الإصلاح والورع الديني عاش في القرن الحادي عشر للهجرة ويقال إنه قدم من الساقية الحمراء بالمغرب واستقر في يادئ الأمر بمدينة قصبة حيث تلقى العلم براهية سيدي عمر بن عبد الجواد زيل قصر قصبة ثم انتقل بالمكان الذي يوجد فيه ضريحه اليوم بعد أن عاش وتزوج وأنجب أبناء وائة واحدة أسماءها شنة .
- (24) العيسوي (يوسف) - معاذ من الشعر الشعبي في الحروب العربي (جمع وتدوين وتحقيق) ، رسالة ختم الدروس الجامعية (1986 / 1987) ص 34 .
- (25) شاحب عزريا : الفارس العربي القوي
- (26) يشنع : يداوي
- (27) التلي (مصطفي) : نفس المرجع، ص 347 .

صورة القاهرة في سيرة نوال السعداوي الذاتية : جدلية الوعي بالذات و المكان

جليلة الطرطر/جامعية، تونس

قراءة استحضار في الخطاب للغة المكان، من خلال فك رموزها والكشف عن مضمورها، وملء بياضاتها كما في اصطلاحات إير W. Iser، واكتشاف في الآل ذاته لمقومات الكسنة الزاوية، بوصفها ذاتا أنثوية فردية تبحث عن تأصيل كيانها ضد كل أشكال التضييق والتهميش، التي ينهض المكان المدني بتكريسها وفقا لرؤية ذكرته مهيمة؟

ما من شك إدر في أن إعادة إنتاج رمزية المنظومة المكانية في خطاب السيرة الذاتية، هو تمسيد لنظور الوعي التقديري بجدلية الذاتي والموضوعي، مما يؤدي إلى إقرار خطاب ما وراء تاريخي Méta-historique، نعتبه نتاجا لهذا الوعي، يرقى إلى ضرب من التطعيم التاريخي المخصص لثمّلات الفضاء المتوسطي والقاهري من وجهة نظر كتابية نسوية. وعلى ذلك، فقراءة صورة القاهرة هي في الواقع قراءة في صراع هويتين في سيرة نوال السعداوي الذاتية، هوية الذات التي تتلّس ثوابتها وحقائقها الخاصة، وهوية المكان الذي يحلي على الذات، من خلال درسية مواضعاته القيمة الفاعلة، صورة نمطية جمعية للمرأة المتوسطية القاهرية. لذلك جعلنا تحليل هذه المسألة، يدرج في مستويين متكاملين ومتداخلين في الخطاب: المستوى الجدولي، بوصفه يتخلل الخطاب السير ذاتي ويمثل فيه حلقة قاعدية، تتشكل ما يصطلح عليه بتمثّلات الفضاء، أي منظومة الفضاءات المدنية، والمستوى الإدماحي أو التأليفي، وهو يحيل على القراءة النقدية المشتبكة بالعملية الوصفية، والتي نعتبر من خلال استنادها للشبكة المكانية، عن أسلوب الزاوية في تمثّل

إذا كان خطاب السيرة الذاتية خطابا مرجعيا يفتتح على الواقع التاريخي خلافا للخطاب الزاوي التخيلي الذي يظل في كل الأحوال منقطع المرجع ورمزي الإحالة، فالسؤال المطروح حينئذ هو التالي: كيف نقرأ في السيرة الذاتية علاقة الذاتي بالموضوعي من خلال قراءة المكان بوصفه منظومة سيميولوجية لها لغتها المنمطة المثقلة بقيم جمعية فاعلة في الآن ومكتيفة له؟ أليست مقاربة نوال السعداوي في سيرتها الذاتية أوراقي... حياتي... (1) للقاهرة بوصفها مجالا حضريا مخصوصا، هي في الوقت ذاته

الفضاء واستقراء نسق دلالي تشتت منه وتضفيه عليه،
يعتر في بنية السرد عن خصوصيات رؤية أنثوية ذاتية.

I - المستوى الجدولي:

خضعت آليات القراءة في دلالات المنظومة الفضاءية
الضمنية إلى جدلية التذكر والتفكر، مما يدل على أن
مقومات المكان في الخطاب السيرادي، انتقائية
وظيفية في الآن ذاته، كما أن الفترة التاريخية التي
شملتها القراءة هي عموما، في حدود الجزء الأول،
الرابعيات والخمسينيات من القرن العشرين.

ومن الأهمية بمكان، أن نشير في البداية إلى أن
علاقة الشخصية بالمدينة القاهرية نمت وتطوّرت في
نطاق ما نسميه بالمغامرة المعرفية، التي تحيل على
ما تمثله المدينة، بوصفها قطبا مؤسسيا مركزيا من
إمكانيات الارتفاع المعرفية وبالتالي الاجتماعية، وذلك
بالقياس إلى الأرياف المصري الذي يبقى **وسطا** **أزواجا**
معزولا عن تيارات المدينة الحديثة

وقد انطلوت هذه النقلة المكانية من البيئة القروية-أبن
استقرت الخلقة العائلية للزواية- إلى القاهرة على صدمة
شعورية كانت مزيجا من الرغبة والرغبة معا، الرغبة
في الانفتاح على المحال الحضري، وتوسيع المرجعية
التجريبية للشخصية، ورغبة الاصطدام بالمجهول بعيدا
عن منوف، أو الورك العائلي. ومما لا شك فيه، أن
الإحاطة بتحليل الصورة القاهرية في الخطاب، تعني
بالنسبة إلينا تفصيل القول في تعدد فضاءات المدينة
وتنوعها، لأن كلمة قاهرة هي في الواقع تسمية جامعة
ومركبة، فلئن أمكن تعيين الحدود الجغرافية للمدينة
بدقة، فإن الإحاطة بالتركيبة المعمارية للمكان في
محتل أبعادها الاجتماعية أعسر، لأن المجال
القاهري، يصعب في هذا المستوى، مجال تعدد ثنائي،
وهو ما يتعكس بالضرورة في اختلافات مستويات العيش

وتشوع فضاءات المعيش، لذلك، فقد تجلّت تمثّلات
الفضاء في الخطاب في صورة قيساسية، كانت الزاوية
تهتم بتفكيك مختلف مكوناتها، وتكتب على التعرّف
إلى خصوصياتها، بوصفها قد مثلت بالنسبة إليها في
مرحلة شبابها، مصادر خيرة متكاملة بالحياة الحضرية.
هكذا إذن شكّلت الفضاءات القاهرية المتنوعة، عوامل
وعى متميزة بالذات، لأن مثل هذا الوعي ينشأ حتما
عن الحوار الذي يقوم بين الأنا وتعديّة معالم المحيط
الخارجية سيما وأن الأنا المنفصلة، أنا أنثوية مهوسة
بها مشتها في منظومة مكانية ذكورية.

يمكن إعادة بناء معالم البيئة القاهرية التي جاءت
متفرقة في تضاعيف الخطاب، من خلال استحضار
جداول مكانية محورية، يمكن اختزالها في أزواج
مكانية منفصلة ظاهريا ومتصلة باطنيا، لما بينها من
وشائج قيمية ترابطية، من ذلك نتحدث عن فضاءات
المعيش الحميمية **أو الخاصة**، والفضاءات العامة. في
الجدول الأول نتدرج الحديث عن المسكن العائلي
ويتفصل بدوره إلى فضاءات حميمة دنيا، من قبيل
عرف النوم وعرة الاستقبال والمطبخ والحمام والشرقة
الخارجية، التي تسميها الزاوية «فرنفة»، أما جداول
الفضاءات العامة، فهو يشمل شوارع المدينة وأحياءها
المتنوعة، ويحوي صنوفا من المؤسسات الحضرية،
كالمؤسسات الصحية والتربوية، بداية من المدارس
الابتدائية إلى الجامعة المصرية. إلى ذلك نضيف
وسائل النقل المختلفة، بوصفها فضاءات عامة مغلقة
ومتحركة في الآن ذاته، وفي النهاية، يمكن أن نتحدث
عن جداول فضائية طبيعية، ترمز في الخطاب إلى
هوية القاهرة الجغرافية، وشمل كل المشاهد المتعلقة
بوصف النيل والبحر المتوسط والصحراء أخيرا. وميزة
هذه الأمكنة أنها تحيل على الوجه القار لهوية القاهرة
الجغرافية عبر التاريخ، فهي على ذلك تشكل معطيات

فئة، ولا تمثل بالقياس إلى غيرها نتائج لنشاط بشري، أو لتحولات اقتصادية واجتماعية حاصلة في تاريخ المدينة، كما هو شأن سائر الحداويل المكائنية الأخرى.

لقد كان البيت العائلي بوصفه نواة مكائنية للخلية الأسرية، يمثل وحدة فضائية اجتماعية دنيا، تعكس في المستوى الوظيفي وبالتالي العلائقي منظومة قيمية مصغرة، تتركز بين أفراد الأسرة الواحدة نمطا من التعايش، يكشف عن كيفية توزيع الأدوار الاجتماعية والثالي السلطوية بين الجنسين. لذلك فالبيت يمثل فضاء منفلقا ومفتحا في الآن ذاته، لأنه حميم خاص من ناحية، وواقع من ناحية أخرى في مجال حضري يشمل، يربط بينهما تواصل قيمى واجتماعى. وقبل تحديد بعض ملامح وضعية المرأة في البيت الحضري القاهري، لا بد من الإشارة إلى أن المنظور السردى الذي يتم انطلاقا منه رصد هذه الملامح في الخطاب، يحدده بالضرورة الموقع الطبقي لمرأىة. فهي تنتمي إلى الطبقة الوسطى، إذ كان والدها السيد القندى السعداوى مفتشا للتعليم بوزارة المعارف، وقد ظهرت هذه الطبقة الوسطى بصورة الطبقة المتوسطة موقعا من التركيبة الاجتماعية، لأنها طبقة ناشئة من ناحية ومذبذبة في المكان من ناحية أخرى. وهو ما تجلى في تفرع حياة أسرة السعداوى بين السكن في المدينة وأريف، وذلك بحسب ما يصدر عن وزارة المعارف من قرارات. ولكن الشاردة، كانت بحكم نوعية تركيبة أسرتها الموسعة، مفتحة على فئات اجتماعية لها وضعيات طبقية متنوعة إلى حد التنافر. فمن جهة العائلة الأبوية، كانت نوال السعداوى مشدودة إلى أصولها المصرية الريفية، فقد كانت على صلة وطيدة بجذتها الفلاحية، التي تعتبر في قرية كفر طلحة، من صغار الملاك. أما من جهة عائلة الأم ذات الأصول الأرستقراطية التركية، فقد انفتحت نوال على عادات وقيم وعقلية حاملة لسمات

هذه الطبقة الآفلة. كذلك لا بد من الإشارة إلى أن أسرة طوط هانم، خالة الزاوية، والتي كان زوجها الغنى يشتغل تاجرا بالموسكي، كانت تمثل في الآن ذاته، نافذة جديدة أطلت منها نوال على طبقة صاعدة، هي الطبقة البرجوازية.

كل هذه المعطيات الاجتماعية المتنوعة، تقاطعت وتداخلت في وعي نوال السعداوى، بحيث أضحت تحيل على شبكة مكائنية معقدة في الخطاب لأنها محملة بخلفيات ومرجعيات متنوعة وغير متجانسة. لا يمكن إذن، أن نتحدث عن المسكن الحضري في البيئة القاهرية، بصيغة المفرد، لأنه متعدد ومتنوع بتعدد المواقع الطبقيّة لسكانه، وهو ما تراءى في اهتمام الزاوية برسم ملامح الاختلافات النوعية، ومظاهر تطور بنية المكان في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. وقد كشف التطور المذكور، عن ظهور قيم جديدة مرآة له، ونزوع إلى الانفتاح على تصاليم علمانية أجنبية تجلت في ظهور اصطلاحات جديدة كـ «الأنثوية» و«الفرندة» الخ. عبر هذه المنظومة المكائنية، كانت نوال السعداوى تجتهد في رصد لوحة للأنوثة المنمنمة مشتتة بالمكان منفرسة في تصاعيفه ومساحاته، تستمد منه وتمارس فيه وجودا شكليا هامشيا لأنه محكوم بمواضعات صارمة تتركز صورة نمطية لأفاق الأثني وأدوارها المرسومة ما قبلها وحدود انفتاحها على العالم.

لقد كان بيت شكري بيه الجدّ للأم، بيتا أرستقراطيا كائنا بحيّ الزيتون، يتميز بانغلاقه على ذاته وتدرجه بأسوار عالية تحميه من الأخطار الخارجية المحدقة به. أما الخالة طوط هانم فقد كانت تقطن بشقة فخمة في عمارة متعددة الطوابق يشارع الظاهر الأثيق، وكان تصميم الشقة ومحتوياتها، يحيلان على مرجعيات أجنبية بدأت تغزو حياة هذه الطبقة القاهرية التي هي

حديقة العهد بالقراء، في حين لم يكن بيت أسرة السعداوي إلا بيتا بسيطا، ليس بالوضيع ولا بالتائق، وكان يتميز بشرفة خارجية، كثيرا ما كان السيد السعداوي يحولها إلى منبر، يعتليه ليخطب في شؤون السياسة أو القرية موجها حديثه إلى بعض الأقرباء أو أفراد عائلته، وبخاصة إلى ابنه، في حين تستبعد نوال وتؤمر بالدخول إلى البيت بدعوى أنها أثنى. ورغم تنوع هذه الأطر المكانية التي احتكت بها الزاوية في مختلف أطوار حياتها، فإن همتها اتجه في الخطاب إلى رصد أهم القيم المشتركة بينها، وتتبع مظاهر الالتفاف التي تحيل على الثوابت القيمة الموحدة بين أطراف المنظومة المكانية على ما يفصل بينها من اختلافات سطحية مادية. أهم ما تتجلى فيه هذه الثوابت توزيع الأدوار الاجتماعية ونوعية العلاقات المكمّسة بين الجنسين، فالزجل هو دائما رأس العائلة، لأنه يحولها اقتصاديا، ومن هذا الدور يستمد مشروعيتها سلطته ونفوذه في الدّاخل وحزنه وعدم الخارجيّ الذي يمارس فيه شعاعاته الاجتماعية، في حين بدت المرأة في المدينة كأنها مغلقا على ذاته قاعا في الحدود البيئية قد بدت يتجاوزها، إنها ذات تعيش بالتبعية في كل الطغاب أو روجة مأمورة ليس عليها إلا الطاعة والتفرّغ داخل جدران البيت في شبه قطعة مع المجال الحضري. فالوظيفة الأنثوية الأولى تبقى الأمومة وتشتت الأبناء ورعايتهم بالإضافة إلى إدارة الشؤون البيئية، لذلك صوّرت المرأة عموما وبخاصة في الطبقة الوسطى والفقيرة، كأنها كادحا من الصباح إلى المساء، فلا همّ له إلا الطبخ وغسل الأواني ودعت البلاط، حتى أنّ زمن النساء في المدينة غدا زما دوريا لا يتلّو ولا يتغير بل يكرّر نفسه باستمرار مقيت لأنه بالأساس زمن بيولوجي لا توقمه غير الدورة الإنجابية والمهام الأسرية المتكررة على الوثيرة نفسها. لقد كان المطبخ على سبيل المثال هو المكان

الطبيعي للمرأة، فالزاوية تصوّر فضاء أنثويا مقصورا على النساء تختزل فيه حياتهنّ الرّبية وليس للزجل أن يدخله لأن في ذلك إرباكا للمعايير الاجتماعية الثابتة. لقد كانت تنقلات النساء في بيوتهنّ لاتتعدّى الخطوات المحدودة كالانتقال من المطبخ إلى قاعة الجلوس، فيجلسن إلى بعضهنّ البعض، قريبات أو جاررات يقتلن الوقت باحتساء القهوة و لعب الكوتشينة وقراءة الطالع، أو الثرثرة في شؤون خاصة، وقد يتقلب هذا الاحتكاك إلى مشادات كلامية تبلغ مبلغ تبادل الشتائم والتخيرية، وهو مايكشف عن نشج علاقتي وتبادل للعنف في المجتمع النسائي، يعود بلا شك إلى الفراغ الفكري ولشعور المعين بالإحباط والهامشية ومحدودية المجالات التي يمكن للأثنى أن تحقق فيها أبعاد وجهه الإنسانية، فضلا عن كلّ الموانع والضوابط التي يفرضها عليها المجتمع الذكوري الضاغط. إنّ أبرز ما يستدلّ به على ذلك العلاقة المتوترة بين الأختين المدينتين والمختلفة نعمات، كلتاهما تعيش تحت وطأة الضغوطات الاجتماعية وتشعر بأنّ حياتها هشة لا تملك السيطرة عليها لتأكيد ذاتها وتحقيق ما تصبو إليه من السعادة، فالنساء الحضريّات على اختلاف طبقاتهنّ كنّ خاضعات لمنظومة قيمية محافظة وجلّهنّ لا يمارسن وظائف اجتماعية، ما عدا البعض منهنّ اللاتي انصرفن إلى التدريس على وجه الخصوص لأنه يمثل من الوجهة الاجتماعية امتدادا لوظيفة المرأة التربوية كما يقرّها النّسق القيمي الذكوري ولكنّ النشاط المهني لم يكن له تأثير ملموس في سلوكهنّ اليومي أو في مصيرهنّ الأجل، فشكري بيه مثلا، عندما يعود إلى البيت، يرسل إنذارا صوتيا يبهّ إلى وصوله، فتسارع بتناه إلى الانحباس كلّ في غرفتها، لا تخرج منها إلا بخروجه من البيت. وتزداد هذه القطعية حدّة بين الجنسين في الوسطين الأرستقراطي و البرجوازي بالمقارنة مع الطبقة الوسطى كما تمثّلها

خاصة أسرة المرأة، فالخالة طبط هائم، كانت برجوازية، تعيش حياة الوحدة في فضاء منزلي أيق، تجتري فيه مظاهر الرفاهة الجوفاء التي يوقرها زوجها المذمن على الغياب، مستمدة منظومتها القيميّة من التباهي بممتلكاتها واستعراض كلّ ذلك البذخ على صوبيحاتها. وهو نوع من التعويض عن غيابها كذات اجتماعيّة متتجة. وقد ظهرت إلى ذلك بمظهر المرأة البخلية خوفا على مكتسبات زوجها وحفاظا عليها، وهو الذي لم يكن أكثر من كائن غريب بالنسبة إليها، فلا تربطها به غير الرّهة وعلاقة رويّة شكلية.

لقد كانت فيه المدينة، تحيل في الخطاب، من حيث تجسيدها لنظام اجتماعي أبوي، على استفاص للمرأة واعتبارها مخلوقا من درجته ديه، يحس بحرقه أخلاقيا، وتستوجب كماله وهو ما يفسر بمشي بعض العادات الخطرة صعبا ومعبويا كصهرة الحنن، والتكبير إلى ذلك بترويح الفتيات دور براعه لدى مصحهن النفسي والجسمي والدهني. في هذا النمط لا نلاحظ اختلافا يذكر بين وصفي المرأة الحضريّة والرّبيّة، الاثنان مهتمتان واقعتن تحت سلطة فبريّة لا فتاك منها، سلطة الأب أو سلطة الزوج، بل لعلّ حظّ الثانية أقلّ قتامة من الأولى أحيانا، وذلك عندما تكون فلاحة منتجة تشغل في الحقل وتكتسب بعض المال لحسابها الخاص، كما هو شأن الجدة للأب.

نظرا لهذا الواقع المؤلم الذي تردت فيه المرأة، اتخذت رحلة نوال السعدوي في المكان، صورة المشروع التحرري، الذي يهدف إلى تحدي العبود المكانية المرسومة لحياة المرأة، بهدف فرقة رمزيّة البنية المكانية وتفسير المسلمات القيميّة التي تبطنها وتكرسها في الآن ذاته. فقد فهمت الشخصية أنّ المكان ليس منظومة بريئة بل هو حقيقة اجتماعيّة فاعلة في الذات وموجهة لحركتها وبالتالي مؤثرة حتما في مصيرها وكيفيات وعيها

بذاتها وبالعالم الذي يستوعبها. من هذا المنطلق يمكن أن نتحدث في سيرة نوال السعدوي عن صراع شرس بين نوق الذات الامشروط إلى التحرر الوجداني والفكري من كلّ الضوابط المافلية الكابحة للتحرر الفردية البكر، والحدود الإلزاميّة التي تعلبها المواضعات الصابطة للعبة التحرك في الشبكة المكانية والتصرف فيها. وهو ما يفسر ضراوة الحملة التي أعلنتها الشخصية على المطبخ بوصفه السجن الذي يقرب فيه المجتمع المرأة حيّة. وعلى ذلك فقد اندفعت نوال بعزم لا يتر نحو العالم الخارجي بغية تحقيق ذاتها حتى تكون بمنأى عن الصغوبات البنيّة المنقطة لشخصية الأثر، مثلما بحثت عن توسيع خبرتها بالعالم من خلال ارتياد فضاءات اجتماعيّة ومعرفيّة بالخصوص، كانت ترى فيها مجالات خلاص، لأنها تمكّنها من إعادة صياغة معادلة وجودها الإنسانية والاجتماعيّة على حدّ السواء. فالخروج من دائرة الأنوثة التقليدية بمفاداة عالم الحرير المخلوق والاندماج مع الحياة العاقلة في عتبات الأشمل، كان كلّ ذلك يمثل في حكاية نوال السعدوي الذاتية، أبرز مظاهر التحدي وبعض وجوه المشروع التحرري الذي تعلقت به هنة الذات الفردية، وإن كان في حقيقة الأمر امتدادا ومواصلة لمسار تجديديّ، سبقت الكاتبة إلى تحديد معالمه تلك، ثلّة من الأدبيات المصريّة الرائدات التي مهّدت سبل انفتاح المرأة المصريّة الحديثة على الثقافة والمجتمع، وعلى رأسهنّ نذكر عائشة عبد الرحمان أو بنت الشاطئ، هدى شعراوي، ونوبية موسى الخ.

كيف صوّرت نوال السعدوي إذن، تجربة عبورها المكانية من ضفة المائوس إلى ضفة المحطور، بدافع إثبات ذاتها الإنسانية الموازية لأنوثتها، وما هي أهمّ ملامح التجارب السّائبة التي وصدتها، في سياق انفتاحها التهم على فضاءات العالم الخارجيّة بمختلف أنواعها؟

توسّع في القارئ الشعور بأن هذه المؤسسات قد عمقت غربة المرأة ودعّمت عقدة الأنوثة من خلال تشريعها في- إطارها المؤسّساتي الرّسمي- لقصور العصر الأنثويّ، وتدنيّ كفاءاته الذهنيّة ومحدوديّة أدائه الإدراكيّة. فالبرامج الدّراسيّة في المرحلة الثانوية، كانت قائمة على أساس التّمييز التفاضلي بين الذكور والإناث، يدلّ على ذلك محتوى البرامج، إذ كانت الفتيات يتلقين دروساً في الشؤون البيئيّة وتربية الأطفال، كما يرتفع عدد سنوات الدّراسة بالنسبة إليهنّ في المرحلة المذكورة إلى ستّ سنوات بدلاً من خمس بالنسبة إلى الذكور اعتباراً لقصور الفتيات عن استيعاب المعرفة بالإضافة إلى ذلك، كانت أجواء الدّراسة كما صوّرتها الزاوية قائمة لا تطاق، خاصّة في المدرسة التي كانت تدبرها نويّة بوس (2) وهي تمدّ من أبرز الرائدات المصنّرات في مجال التعليم وتحرير المرأة. فخلافاً لما اقترن به اسمها من تنويه في التّاريخ الحديث. جاءت صورتها التّربويّة (الإدراكيّة) في أوراقي... حياتي... صورة معيكة لا تتطوّر في لوحة اغتراب شاملة. فقد ألقي في روع النّباتيّة أنّ الأنوثة عاة ذهنيّة أوّلاً كما رأينا، وعاة جسديّة ثانياً، يظهر ذلك في إلزامهنّ بزيّ مدرسيّ يكسوهنّ سواده من الرأس إلى القدمين. أمّا النّاطرة، فهي الممثلة لامتداد السلطة الذكوريّة في المؤسّسة التّربويّة، بل هي بديل من الأب الصارم والحارس الرسميّة للأخلاق العامّة والمواضعات الاجتماعيّة، وبالتالي فهي الأخرى، متخفية عن أنوثتها متحرّجة منها ساعية سواء عن طريق المظهر أو السلوك إلى إخفاء علاماتها وطمسها. ومن هنا برز إلى الوجود صنف من النّساء المعطلّات لأنوثتهنّ، نضطلع عليه بالمرأة الممسوخة، وهي تلك التي تضطلع بمسؤوليّة إداريّة تمنحها الوجهة الاجتماعيّة ولكنّها تضطرّها في الوقت ذاته إلى أن تتقمّص شخصيّة رجاليّة مسطّحة، تستمدّ منها الوهم بغايلتها وبمصادقتها كذات مسؤولة وجديرة

لغد مثّلت المؤسّسات التّربويّة، في مستوياتها المعرفيّة المتكاملة، أهمّ الفضاءات التي استقطبت الجيل التّسوي الصاعد في المجال الحضري، لذلك فإنّ العلويّة السرديّة التّسويّة يصحّ اعتبارها مرجعاً مقبلاً بالنسبة إلى التّاريخ لهذه المؤسّسات من حيث أجواء التعليم فيها ونوعيّة الإطار التّربوي، وقيم التّعامل السائدة. وقد ظهرت المؤسّسات التّربويّة في أوراقي... حياتي، وخاصّة الثانوية منها في صورة الفضاءات المتجانسة على اختلاف اسمائها، فإطار التدريس والهيئة الإدرايّة كلاهما نسائيّ، وذلك تكريساً لمبدأ عدم الاختلاط بين الجنسين. ولا شكّ أنّ هذه الاستراتيجيّة تنعكس في جوهرها امتداداً وبالتالي تكريساً لنفس الرؤية الانغلاقية العازلة بين الجنسين في مستوى هيكلية المنظومة المكيّنة الحضريّة. فلنّ تجاوزت الفتاة المتعلّمة حدود البيت الأسريّ ومواضعاته المقتنّة، فلكي تعود إليها من جديد في فضاء الدّراسة الذي لا يمتلئ في واقع الأمر، أكثر من مجتمع نسائيّ موشع نسبياً، يحالّي القيم البيئيّة ويحرس العادات والتقاليد ويضمن إنتاجها والنشروايتها تحت غطاء التحديث المزعوم لقيم المحافظة السائدة اجتماعياً. فالانفتاح على أفق تجريبيّ موشع ومتنوّع يظنّ ضرباً من الوهم، لأنّ تعدّد الفضاءات وانفصالها في الظاهر، يخفي ويحجب اتّصالها المتيّن من جهة الفلسفة الاجتماعيّة والأخلاقيّة القاعدية التي تنهض إبناء منها كلّ البنى المكيّنة الدّنيا، لتكريس ما يمكن أن نسميه بيهيكلية التّركيبية المكيّنة الكلّيّة. لذلك نفكر خيبة أمل الشخصيّة في نجاعة المؤسّسات التّربويّة وقدرتها الحقيقيّة على تغيير المواضعات الأنثويّة السائدة، لأنّ الزاوية استطاعت أن تتركّ الصورة الحدائيّة المزعومة، من خلال اكتشافها للغة التّناظر التي أخضع لها تحديث المجال الحضريّ وجسمتها مؤسّساته الحضريّة، بما فيها التعليميّة المستحدثة للنبات. بل لعلّ الصورة القائمة التي صوّرت عليها الزاوية الأجواء الدّراسيّة،

بالاحترام. وعلى ذلك دلَّ ترَجُّل بعض النسوة الرائدات على فشلهنَّ في صياغة معادلة وجودهنَّ الأنثوية (3) والاجتماعية لأنَّهنَّ أقمنها على أساس إقصاء طبيعتهنَّ وخصوصيتهنَّ، فسقطن في تكريس المرحيَّات الذكوريَّة التي كان هدفهنَّ تعديلها ومراجعتها. ولا شك أنَّ نَوَال السعداوي قد كشفت من هذه الناحية عن وجه من وجوه المزالق التي تردَّت فيها بعض أشكال التحرُّر النسويَّة لا سيَّما بالنسبة إلى جيل الرائدات، ممَّا جعل السعداوي تحكم عليهنَّ في خطاها السيردانيِّ بالفشل في إفراز مرجعية حديثة لأنموذج أنثويٍّ أصيل ومتأصل في واقعها التاريخيِّ الحديث.

فلننَّ أبحاث المرأة الحضريَّة العاملة على صورة مأسويَّة للمرأة المترجِّلة الممسوخة، فإنَّ المرأة الملازمة لبيتها لم تسلم هي الأخرى من العاعة والتشوُّه، وهو ما تؤكِّده الكثير من النماذج النساوية، التي جسَّدت ما يمكن تسميته بالمرأة المتشبِّهة وهو الصف الأغلب ويبرز هذا الصف الاغترابي من خلال نماذج منظرية اجتماعيا ولكنها تلتقي في عجزها عن تحقيق ذاتها تحقيقا متكاملًا على الصعيدين الوجداني والقائم، ومن علامات هذه الحالة المحبطة، الشُّعور الدائم بالفراغ القاتل، عدم الاطمئنان النفسي، والتردي في مناهات العنف الكلامي والجسدي الخ...

وقد تجلَّت هذه الظاهرة -إلى ما ذكرنا- في انغلاق بعض النماذج النساوية على ذاتهنَّ المعبَّية، فالبيض منهنَّ انصرفن إلى تجميل صورتهنَّ الجسدية كنوع من التعويض عن فراغ حياتهنَّ وضيق أفقهنَّ، أما الأخريات، فقد استسلمن إلى لون من الموت البطيء واستقلن من الحياة وهنَّ على قيد الحياة. وأبرز من مثَّلت هذا الأنموذج الجثة أمينة، التي بدت عجوزًا في الغابرين لا تحرُّك ساكنا وهي لم تتجاوز بعد سنَّ الأربعين.

هكذا، إذن تشكَّلت المرأة الحضريَّة عند نَوَال السعداوي في صورتين اغترابيتين، فهي إمَّا كائن مسلوب الإرادة يعالج صورته ويحاول النظر إليها من خلال مرآة غريبة قد علامها صدى المواضيع السائدة، أو هي كائن ممسوخ يكره أنوثته ويضطهدها من خلال تقمُّص صفات ذكوريَّة توفِّق كفتاح حاجب لما يُوسم به المرأة في المجتمعات الأبويَّة من ضعف وقصور طبيعيين متأصلين فيها. وعلى ذلك، فقد غدا البحث عن أنموذج أنثويٍّ حيويٍّ وأصيل تستنير به الشخصية السيردانيَّة في نحت معالم هويِّتها الذاتِيَّة، قضية أساسية في حكاية حياتها، ذلك أنَّ السرد واستراتيجيات الوصف المعتمدة في الخطاب توفِّق للكشف عن وجوه الخلل والتداعي التي تلازم تاريخ النماذج النساوية والعلامات الخلقية والحنيفية المميِّزة لصورتهنَّ الشخصية المعاصرة المتذبذبة ولاشكَّ أنَّ غياب قاعدة مرجعية نسائية إيجابية قد أسَّس في الخطاب، لبروز خلافة الذات السيردانيَّة (إفراجهما، لأنها أنموذج غير مسبوق يؤسِّس لهوية حديثة جندًا من مقام أنثويٍّ إشكاليٍّ ومتدنٍّ.

لقد أمنت الرواية في التأكيد على اللحمة العضوية التي تربط بين صور النساء الشخصية وتاريخ المكان، وهو ما يجعل هذه الصور ترقى إلى مستوى الدلالة على أنَّ الشخصية في صيغتها التجديدية العميقة هي تشكيلة تاريخية زمنية يمكن تفسيرها وردّها إلى ظروفها الخاصَّة، وليست وجودا متعاليا عن الواقع الحضاري والقيمي، وهو ما يفسر تحامُل نَوَال السعداوي على مجتمعتها عامة، وزيف القيم التي أغرقت فيها المدينة المرأة بصورة أخصر. فقيم المدينة الفاهريَّة لم تكن لنلاس إنسانية المرأة أو لتحتفي بحريَّة وجودها وقدرتها على تقديم الجليلد المفيد، فالعلاقات السائدة بين الجنسين أبعد ما تكون عن المساواة في الحقوق والواجبات كما سبق أن بيَّنا، وهو ما يجعل مدينة القاهرة، بوصفها

عرفتها جل النماذج النسائية. لذلك فموضوع الحكاية السردية الأعمق، هو البحث المحموم الذي خاضته البطلة من أجل الوقوف على المعادلة الأثوية الناحية، أي تلك التي تلقي فيها الأثى بالإنسانة وبالمواطنة دون أن تدخل بعض هذه الأبعاد الشخصية الواسع على البعض الآخر. ورغم المسائر والصعوبات الكثيرة التي لقيتها المرأة الحضرية، فإنها كانت من بعض وجوها تمثل التحذبات التي كان عليها أن ترفعها لتغيير مصيرها، ولأشك أن الحوائك مثلت بالنسبة إلى الشخصية السردية مجالي تجريب واختبار واسعين مكنتها من سير أغوار محيطها وقادها إلى التعرف إلى ذاتها، فالإسكاف في الخطاب السردية بمفتاح الهوية الفردية لا يمكنه أن يتحقق إلا في ظل الصراع بين الرغبات والطموحات الفردية وضراوة الواقع الاجتماعي المحنوق بالمواع. إن الخطاب السردية هو الفضاء الذي يتم فيه الاستقراء المابعد، للثقافات والممارسات التي قامت بين الذات والعالم الخارجي وذلك في فترة تاريخية واقعية ومعلومة.

إن خروج المرأة الحضرية إلى الشارع سافرة من أجل مزاولتها أو للاشتغال مثل بحد ذاته مكسبا جديدا، ولكن الزاوية استطاعت أن توظف جدول الفضاءات العامة، ابتداء من الشوارع والعمارات إلى وسائل النقل كالترام الحافلات وسيارات الأجرة، لتعق جانبها آخر من جوانب اغتراب المرأة في المدينة، وهو اغترابها جسديا. فقد كان جانب هام من معاناة الشخصية يدور على شعورها بأن جسدها الأثري يعامل في الفضاءات العامة معاملة الشيء أو البضاعة المصدرة لأنواع من الاغراءات والاستهبات التي لا تسيطر عليها الشخصية، فانتقالاتها في المكان كانت تعرضها إلى مواجهات مرهقة لهذا العنف المعنوي الذي يثير تمردا وسخطها، فيتال من معنوياتها

صورة للمدينة العربية المهوسة بالتأسيس لهويتها الحديثة، مدينة مطعون فيها ومخترة لأنها عاجزة عن تحويل طموحاتها إلى واقع فعلي وماعل. فالمؤسسات الحضرية، وعلى رأسها المؤسسات التعليمية، لم تنجح في إفراز حداثة حقيقية لأنها غير منخرطة ضمن حركة تجديدية عميقة وكنية، والاصلاحات التي عرفتها المدينة، كانت من منظور الزاوية، لا تعدو أن تكون حركات تحديث سطحية لأنها لم تغير جوهرها العقلاني وقيم التعامل السائدة في المجتمع. وعلى ذلك، فإن بدت المرأة الحضرية محظوظة في ظاهر الأمر، فإنها خلافا لذلك، تصطدم أينما أشجعت بنفس النظرة الفاصرة التي تنهها بالانقصان والقصور والتبعية. وقد انتهت الزاوية إلى أن المرأة المتعلمة غالبا ما ينتهي بها الحال إلى استبطان هذه القيم بصورة لاشعورية، ولا أدل على ذلك من استنكاف جل الطالبات في كلية الطب من ممارسة التشريح الذي هو جزء مهم من كفاءتهن المهنية واكتفائهن بشكوى نظري مسرور وهو سلوك نابع في واقع الأمر، من تشبع الفضة بفساد أشبه سطحية تحجب عنها قدراتها الحقيقية وتجعلها تنغمس في أوتة شكلية منقطة تدور مقوماتها على الجمال الجسدي والتموه التي تنتهي إلى الاختلاط بالضعف والدويان في القصور. هكذا ظلت الطالبات في كلية الطب مثلا يواصلن التفكير بعقلية أمتهاهن إن لم نقل جداتهن، فلا تلمس عند الكثيرات منهج وعيا نقديا بذواتهن في ظل التحولات التي كان يمر بها مجتمعهم كما هو شأن شخصية بطة، ماعدا نزال أو بعض المهتمات بالنضال السياسي، فقد تبيّن الحدية والصرامة في مواقف من حياتهن العامة والخاصة فلا غرامة والحال هذه أن يظهر هذا الجيل من المثقفات في صورة جيل مذبذب، تسكنه التناقضات وترتبط به أنواع من الخيالات سواء كانت عاطفية أو سياسية أو اجتماعية. وهو ما أبرزته الرواية بوضوح في استقصائها للنهايات المأسوية التي

على تغيير محدّدات موقعها الذاتي والاجتماعي. هكذا كانت التجربة الحضريّة معركة ضروريا غاضبتها الرّواية في شيء غير قليل من الشّجاعة والتّحدي من أجل إثبات ذاتها المنفردة ضدّ التيار، فضلا عن كونها كانت بحكم أنوثتها مدعوّة إلى أن تثبت في كل لحظة، وبداية من نواتها الأسريّة، أهليّتها وتفوّقها المستمرّ لتبرير جدارتها بالمنزلة الاجتماعيّة الجديدة التي تصبو إلى تحقيقها. فالسقوط في الامتحان مثلا مسموح به لفتى وغير مسموح به للفتاة، والّا كانت العودة الإرغامية إلى البيت وإلى بيته الحريم وانقطاع جبل الاتّصال بالعالم الخارجي. ورغم افتتاح أب الرّواية نسيّا فقد كان لا يتقطع عن تهديد نوال بمصلها عن الدّراسة إن هي سقطت ولو لمرة واحدة في الامتحان.

هذه الوضعيّة غفنة، تشير إلى أن المرأة في تلك الفترة الزّمنية لا يمكنها أن تتمتع بما يتّسع به الذكر من الحقوق إلا من باب متنازلة بل استثنائية وإلا لمكانها الطبيعي هو المخلخ. وفي ذلك دلالة واضحة على أن معركة تحرّيز المرأة العربيّة وإن كانت تدور نظريا على رقع الميبر التّوعوي ودعم الاشتراك في الإنسانيّة بين الجنسين، فإنّها انقضت عمليا وخاصّة بالقياس إلى جبل التسويات الرّائدات إثبات طاقات عالية من الكفاءات الفرديّة والتّحدّيات التي كانت وحدها الكفيلة بأن تشفع لهنّ وتدرأ عن هنّ وصمة الأنوثة ونقصانها. وهو ما أوّرت جلّ الكاتبات الرّائدات شعورا باختلال ما أثار في توازنهنّ بل وتناقض في كيانهنّ، إذ توقّف الاعتراف بتجاههنّ اجتماعيا ومعرفيا على إضمار اتّحسار الخصيصيّة الأنثويّة عندهنّ، بوصفها مؤثرا على التّقصان والضعف دائما، فلا إمكان لتصالح الأنثى والإنسانيّة بل على الإنسانيّة أن تتعلّم كيف تعلق على أنوثتها درجات وأن تتعوّد الارتحال عن جانب حميم من ذاتها لكي تصبح في النهاية كائنات أسطوريا، أي

ويشرها بأنّها لا تمتلك جسدها، لأنّه مبيع استلابها ونقطة ضعفها إذ تحسّه منهوبا في كلّ آن، تنهيه الأعين الجائعة والنّظرات الرّائعة، هذا إن لم تعيث به أيد خشنّة قلرة على نحوها، وذلك في وسائل التّقلّ العامّة بالخصوص. على ذلك كان الخروج من البيت إلى عالم المدينة المختلط، مغامرة حقيقيّة، لأنّ الشارع هو المجهول، وهو الأمّوقّع، إنّه مجال غيريّ وعدوانيّ لا يمكن توقّي مصابه ببساطة. كلّ الأشياء فيه توحى بعدم الأمن وفقدان الحصانة. هذا الوضع، إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ على أنّ العالّة الاجتماعيّة المدنيّة قائم على ازدواجيّة قيسية لأنّ المجموعة تنبئ من ناحية قيم المحافظة التي تبني على صبه شرف المرأة والحفاظ على كرامتها والعمل على حمايتها، وتمازس من ناحية أخرى تجاه المرأة، سلوكا لا اسلاليا وعدوانيا متى تعاوزت الأنثى حدود البيت الخاصّ لحوص متركّ الفضاضات العامّة التي تتجلى فيها شتّى أنواع الإهانات المحيطة على احتلال المفضومة الصّحة الحضريّة وبودّها في التّفاف. لذلك اضطرّت الشّخصيّة الرّديّة إلى تبني لغة العنف الجسدي لمواجة العنف بالعنف وأنّ بها الأمر إلى التّفور من القيم الأسريّة النمطيّة كالإعلاء من شأن نموّة المرأة وحياتها الخ لأنّ مثل هذه القيم تتناقض في ظلّ الاختلاط مع حاجاتها المتزايدة إلى حماية جسدها وكرامتها. فظاهرة التّرجل بمعنى استيطان القيم الذكوريّة كما تمثّلها نوال السعداوي في خطابها السردائي، لا تمثّل فيما نرى بالنسبة إليها شذوذا أو انحرافا عن القاعدة وتكراراً لخصوصيّة الأنثى، بقدر ما تحيل على استراتيجيّة دفاعيّة تعبّر عن نجاعتها في ظلّ تحولات جديدة لم يتسنّ بعد استيعابها ولا السيطرة عليها اجتماعيا، فتجربة خروج المرأة من البيت وسفورها جعلتها عرضة لسلسلة من الصدمات المبرّة التي انتهت فيها الوعي بالمخاطر الكثيرة المترصّة بها، وهي تناضل من أجل تحرّيز ذاتها الأنثويّة والإنسانيّة والعمل

كاننا خارقاً للمألوف ولكته بلا جنس. وهو ما يفسر حركات الرقص بل العنف الصريح الذي جوهيت بها بعض الزائدات(4) اللاتي اجتزن رغم احتشامهن المظهري على صوغ أفكارهن ومكاشفة الآخر (الجنس الذكوري) أو مباحتهن بوجههن المعرفي المستور، بل المنكر عليهن أصلاً، لأن الأنوثة بعد ذاتها كانت تمثل في الضمير الجمعي الذكوري نفيًا للمقام الإنساني الكامل وامتداداً ضمئياً لمقام العبودية المتدنّي. ولعلنا لا نجانِب الصواب، إن وأينا في مواقف عباس محمود الققاد من المرأة صورة دالة على انخراطه -بصفة واعية أو غير واعية- في سياق هذه الرؤية التأويلية التمييزية المتعلقة في الذهنيات الرجالية المحافظة ورغم كل التقاصر أو التثويهاَت المدكورة فإنَّ المجال الحضري لم يكن بالفضاء الاغترابي المحض لأنَّ اكتساب الحرة والمناعة لا يتحققان إلا بمواجهة التحديتات وبالتالي فقد تحولت فضاءات المدينة المعيشية لغيره لى محاللات نحزّر تدفع إلى ممارسة وعي بالذات بآه وحبوي. من شأنه أن يؤول إلى فهم عميق لتفديدات الواقع المعيش. ولا شك أن حضور المكان كما درسناه لا يمثل إلا الوجه الاجتماعي للمدينة ولكن صورتها متى اقترنت بالمسألة الوطنية أي بالنضال السياسي وقضايا التحرر الوطنية، أضحت من هذا الجانب في خطاب السيرة الذاتية جسداً رمزياً وموحداً تنتمي منه أشكال التمذد المكانيّة ومضمراتها الاجتماعية، فإذا هو جسد مريض يحبل على استلاب الواقع الوطني متمثلاً كما تقول الزاوية في تكتل الثلاث المقدس: الحكومة، الإقطاع والإنجليز الذي أصاب الشعب بالفقر والجهل والمرض، ممّا استدعى إسقاط كل التمييزات الترعية والقول بضرورة الالتفاف حول هوية واحدة وموحدة للجميع، هوية قوامها عراقة التاريخ الواحد والأرض الواحدة. في هذا السياق الوطني(5) تنقلب الشبكة العلائقية ومعها منظومة العلاقات الاجتماعية الفاصلة

بين الأنوثة والذكورة وتحوّل المواجهة إلى صراع بين الذخلاء الذين يمتصون دماء الشعب وبتالون طموح المدينة إلى التحرر وفك أسرها لأجل تحقيق مقومات المجتمع المدني الحديث الديمقراطي الحر، والأصلاء وهم أبناء الشعب الكادحون المناضلون. ولا شك أن الأنوثة المقهورة محلياً واجتماعياً كانت قد وجدت في الاندماج مع الجماعة(6) الثائرة المتمردة على الصعيد السياسي بزاية أمل مفضية إلى انعتاقها وضرورة الانتهاء إلى الاعتراف بها ككائن فاعل ومسؤول وطرف محزّر للوطن. كما أن المرأة السياسية المناضلة كما هو شأن نوال السعداوي وغيرها من أمثال لطيفة الزيات (1923-1996) قد وجدت في الأزمة الوطنية متفتتاً للتعبير عن أزمتها الخاصة والتخلص من مظاهر الاستنفاص والكيّ والاستبعاد التي لازمت مسيرتها التحررية ولم إلى حين، فإذا القضيّتان الأثوية والوطنية تتماهيان وتتصهران وإذا هما الوجه واللقا لقضية واحدة، فالمرأة والوطنية كليهما مستلبتان باحتشان عن الاعتناق وميداناً نظرياً إلى ترميم هويتيهما الممسوختين المتصدعتين في الزمان والمكان. وفي هذا الاتجاه الرمزي ذاته كان حضور الجدول المكاني الطبيعي في نصّ السعداوي تعبيراً عن تحولات خاصيات المدينة الفاهرية الطبيعية إلى معالم حسدية حمائية رمزية، تستبطنها الشخصية بوصفها تحقق لها مرجعية جمالية خلاقية، تضرب بجذورها في أرض مصر العريقة. قسمة بشرة الشخصية السردية أضحت مفخرة لأنها سمة بلون طمي النيل، كما أن الزاوية كانت تستشعر في اندماج حركة جسدها المتفاعلة مع أمواج المتوسط توقها الأملشروط إلى الانعتاق وتحرير الجسد من كل القيود الماقبالية المفروضة عليها. هكذا أوجت نوال السعداوي في استلهاها الوسط الجغرافي وانفعالها به، بأن تاريخ هويتها بالمعنى الأعمق هو تاريخ ضارب بجذوره في أعماق المكان، وأن ملامحها من ملامحه

وبالتالي فهي ليست مجرد أنثى بل ابنة القليل العريق. وباء على ذلك، فعالقتها بالمدينة القاهرية ليست علاقة انتماء سطحية، بل ترتقي إلى مستوى العلاقة الرمزية، بحيث تنصهر الذات التاريخية في أبعادها الإشكالية برؤية إطلاقة التلاقي للأرض، بما هي أم رمزية تذوب في صلبها كل الفوارق وأشكال التمييز النوعية التي طالما عانت من إقصائها الشخصية.

II - المستوى الاندماجي:

لقد كانت حركة تفكيك مدلولات الشبكات المكانية المركنة تعاضدها في الخطاب ونواكها فيه حركة تركيب تفسيرية-شمولية موازية، وهو ما أفرز في تصاعيف الخطاب رؤية للمكان تاريخية-نقدية تنعثر عنها وجهة نظر الزاوية التي كانت ترصد الواقع موصفاً أولاً وأخيراً أنثى مقهورة ومهشمة تبحث عن ناصيل ذاتها وعلى ذلك فإن ظاهرة التسلسل شكلت في تحليل الساردة، القيمة المركزية في عملية بنائها نزعياً بذاتها وبالتالي فقد خلصت إلى أن علاقات التسلسل والفقر المسئلة من الأقوياء على من هم الأضعف هي المهيمنة على مسار تطور التاريخ المصري قديمه وحديثه: فكما يقهر الرجال النساء يقهر الحاكم المحكومين ويقهر العنصر التركيبي الدخيل العنصر المصري الأصيل وكذلك يفعل الغزاة الأنجليز بالحاكم والمحكوم معاً، بحيث يغدو التاريخ المصري على المدى الطويل، من العصر الفرعوني إلى القرن العشرين. هو تاريخ استحكام لغة العنف والعلاقات القاهرة فما يتغير باستمرار هو أشكال القهر وأطرافه ما بين قاهرة ومقهورة وأما ما يبقى ويثبت فهو دائماً القيم القهرية. وقد استندت الزاوية في تبريرها لهذه الظاهرة المرضية إلى تسمية المدينة من حيث دلالتها المعجمية على القهر فصيغتها العرقية اسم فاعل مؤنث من قهر - تستنتج

أن المدينة كدال ليس بوسمها أن تولد في الزمان إلا ما تدل عليه وهو القهر. وعلى ذلك فالقاهرة المقهورة هي محل تداول القهر. وهو تخريج يؤدي إلى دفع اعباطية العلاقة بين تسمية المدينة وتاريخها، كما أن هذه الرؤية التفسيرية من شأنها أن تدرج تاريخ النساء المقهورات وعلى رأسهن نوال السعداوي التي ولدت مؤزودة وآلت إلى منبوذة عند البعض، ضمن منظومة علائقية استلاية يمثل فيها القهر قيمة مركزية في التاريخ المصري شاملة للجنتين معاً. وهو ما يجعل القضية النسوية في أوقاي... حياتي... أكثر من قضية فئوية مخصصة، إنها قضية أشمل لأنها تدرج ضمن معطلة التاريخ السياسي للشعب المصري في العصر الحديث. ومن أهم النتائج المنجزة عن انحرام المنظومة العلائقية الاجتماعية والسياسية بروز الازدواجية كمحدد سلبى للهوية. بسع - هي ستويي الإنسان والمكان معاً - من إفراز هوية قادرة على أن تتحول إلى قيمة مركزية مهيمنة لمظاهر الوجود الإنساني المتعددة، وموحدة في الويت هاته بين مختلف معالم الفضاء، بما تضفيه عليها من تجانس في المعنى وتكامل في الدلالة. فكما أن الإنسان المصري الحديث ظهر بصورة الكائن المفصم الباحث عن توازنه النفسي والاجتماعي المفقود، بدت المدينة تسجماً معزقاً واثماً سواء في تركيبها الاجتماعية أو المعمارية، لعجزها عن إفراز هوية حديثة(7) تلتم فيها التثام وظيفاً كل الأطراف الاجتماعية مثلما تسجم فيها مظاهر التحديث المعمارية مع مقومات المدينة الحضارية القديمة. ولعل أبلغ ما يمكن أن نستدل به على التنازع الحاصل في مستوى استلاب بنية المكان هذا المشهد الفيزيائي الذي تلمح الرواية إلى ما يتطوي عليه من تناقض في قولها «كنت أغلق نافذتي بالزجاج والشيش ليل نهار لكن الأصوات العالية مع الأصوات المتحركة تنفذ إلى جسدي تختلط فيها رائحة الهنوجر بدقات الديسكو بالتكبير وحي على الصلاة». (8)

تراكمي تلقيقي تتصارع فيه المتناقضات المتجاوزة
لعجزها عن بلورة صيرورة تاريخية تهاد فيها صياغة
المنظومة العلائقية في مستوياتها المختلفة، بما فيها
علاقة الأرجل بالمرأة. فهل يمكن بعد هذا أن نتحدث
عن معطلة الهوية الأنثوية كما تجلّت في أوراقي...
حياتي... بمعزل عن سياقها التاريخي العام، أو لم
تقل نوال السعدوي إنّ المناخ الفاسد لا يولّد إلا حياة
خاصة فاسدة؟

هكذا إذن آلت القراءة في علاقة الذات بالمكان
إلى قراءة في ابستمولوجية نسق تطوّر التاريخ المصري
الحديث من وجهة نظر نسوية وخاصة في الان ذاته
بالكتابة الزاوية. وما من شك في أنّ الشاهد الذي
سقاه يقوم دليلا على أنّ معطلة هذا التاريخ، تكمن
في عجزه على أن يتحوّل باستمرار إلى نسق اتلافي
متطوّر باتجاه صهر مقومات الأصلية بمظاهر الحدّثة
صهرا وظيفيا وايجابيا بحيث لا يؤوّل إلى مشهد

الهوامش والإحالات

1) نوال السعدوي: أوراقي... حياتي... 3 أجزاء -

- ج. 1، بيروت، ط. 1، دار الآداب، 2000

- ج. 2، بيروت، ط. 1، دار الآداب، 2000

- ج. 3، بيروت، ط. 1، دار الآداب، 2001.

ظهرت الطبعة الأولى نكتات في مصر، وترجمها د. شريف حتاتة عن الأصلية.

2) سوزي موسى (1951-1986) كاتبة وصحفية ومصالحة مصرية، من رثاء التعليم في مصر تحضمت
عام 1907 على شهادة ناكلوز، بدأت حياتها المهنية مدرسة ثم انتقلت إلى شغلها مفتشة في وزارة المعارف
وكانت لها صراعات مع كبار مسؤوليها مثل مناهج التعليم أضعفها ذلك إلى الحدّ - شانت مدارس لتفتحت
وتفرّعت لإدارتها كما لعبت دورا هامّا في الحياة والاحتجاج. ألفت جريدة العنّاء سنة 1937، اعتنقت
وأعلنت معتقداتها من مؤنّات المرأة والعمل 1920 وحياتي بقسمي مصر ديني - ن. عن موسوعة المرأة
العربية والإبداع ج. 1، ط. 1، تحريرته بمناسبة انعقاد مؤتمر المرأة العربية والإبداع أكتوبر 2002، القاهرة،
المجلس الأعلى للثقافة، مؤسسة نور، ص. 23.

3) تستفيد من بعض التبرّعات الذاتية التي كتبتها سوزيت الحبل الرائد أنّهن كنّ قد استشرعن تعارضات وصعوبات
الأنثوية وصورتهن ككاتبات متفحات بفعل استجباتهن للقيم السائدة اجتماعيا بصحة لاشعورية، فقد ذكرت
سيرة ذاتية (1967-1902) في مذكراتها «ثورة في البرج العاجي» أنّها سستبعد ما يتعلّق بحياتها الحميمة
حتى لا تخطف توقعات الرجال الذين يتطوّر من النساء دائما الحكايات الشخصية ولا شك أنّها تسقط بذلك
في فئع إغواء ذاتها من حيث أرادته إتيانها. كذلك فعلت سوزي موسى في سيرتها الذاتية المذكورة، فقد
انحصرت بيده على تجربتها التربوية والتصالبة متجنّبة كلّ ما يمسّ حياتها الحميمة، وهي ظاهرة لافتة يصحّ
اعتبارها مرحلة متّخرة في تطوّر ملاحظ الكتابة الذاتية النسوية العربية، لأنها إحدى صور تقنّع هذه الكتابة،
خاصة إذا ما «صمّا إليها» شيوخ التوقعات على السط الحجابي عصى المستعار، كما هو الشأن مثلا مع ملك
حمدي داسم (1918-1986) التي عرقت بإحثة البادية، أو ست الشاطي التي هي عائشة عبد الرحمن
وقد دعت جمعية ترقية المرأة عام 1908 إلى ضرورة تجاوز الكاتبات لهذه العنّة.

4) تروي سوزي موسى أنّ الولادة الاجتماعية النسائية عسرة سلام الخالدي (1886-1898) لها وقعت يوما حطية
في حياتها الكامل البري أحد الرجال قائلا لها عيب الشوم كيف يقبل والدها على منعه أن تنفّ ابنته حطية
أمام جموع الرجال والدها والله ما كان يوقّي إلا أن أصّرب عليها النار و أريح العالم منها مرسوعة المرأة
العربية ج. 1، ص. 22

- (5) يشير إلى أن مشاركة الرائدات المصريات وكذلك النسويات اللاتي حلفهن في الفصل السياسي عاليا ما انتهت بالحقبة، وحرب الوجود تكو لوعده بتكوين النساء من حقهن في الانتخاب، أما دستور 56 فقد أقر مبدأ المساواة دون أن يجر شيئا من قوانين الأحوال الشخصية، و هو ما أضر النسويات بالنهن لم يتجزون من شرك الهيمنة الذكورية التي وظفت اندفاعهن وحسن نواياهن لصالحها
- (6) في هذا السياق نيجر صيغة الفصح في السير الذاتية النسوية الأنا الأثوي لتتس صيغة المتكلم الجمع، وهي ظاهرة سردية لافتة عند أكثر من كاتبة، تعتبر عن دعية في مجاور عقدة الأوثية مقابل الذكورة كما تروى فيها حيل الرائدات، نمة صهر الذات الفردية في ذات جمعية متعالية عن كل التصنيفات الوعية التمييزية، بوصفها طمسه لأسانية المرأة واستماتها إلى المجموعة كمواطنة واعية و شبيطة سياسيا واجتماعيا. هذا البحث عن تجربة مواصلة شعاده ومحررة للذات، بلع عبد لطيفه الرائدات (1923-1996) مقام التعبير الرمزي الذي نرقى إليه لغة المشق الصوفية، وبدرجة أقل عبد بؤال السعداوي.
- (7) يرى هنري لوفيفر أن المجتمع الذي يعجز عن إنتاج هوية مخصوصة للمكان، هو مجتمع عاجز عن تحديد عطه الإنشائي وبالتالي الاجتماعي الواقعي، فلا يكون بذلك إلا كيانا مجردا يتمتع مع ما هو ثقافي وفلكلوري ويؤزل إلى الاندثار. فالمجتمع الرأسمالي مثلا نجح في إفراز هوية مخصوصة للمكان صورتها الاقتصادية الاعتماد على عالم السلع بما له من استراتيجيات ومنطق و وسائل انتشار.
- انظر 65 p، 3000، éd Anthropos، Paris، La production de l'espace، Henri Lefebvre.
- (8) انظر الأثر، ج 1، ص 8.

الصال

كمال الفهواجي / كاتب. حوس

إلى محمد المعجمي والبشير الفهواجي

صورة أومير وش الشاعر



صورة أومير وش الشاعر في نسخة من كتابه رقم 101

هنا توقفت الجهود وأنتقل
الدفت

والواقع أن الباحث عن الآثار
الإلهامية الضائعة في نرائل الأمازيغ،
كالباحث عن ظل في العتمة. ومع
ذلك ستعيد فتح الدفت من جديد
باستكمال خلاصته الجافة أولاً.

حدثنا ابن العربي : «أن
أومير وش الشاعر... عانى
الصاعقة الشعرية من أنواع المطر
وأجادها... وقد وضع كتابين في
الحروب التي جرت بين اليونانيين

على مدينة إيليون ونسختاهما موجودتان عندما بالبريانية وهما مشحونتان
بالألفاظ والرموز» (1). نقلهما في القرن الثاني الهجري، أكبر محيي المهدي
توفيل من توما «من اليونانية إلى السريانية نعية ما يكون من الفصاحة» (2)
وقد رأى بعض الباحثين أن توفيل إنما ترجم النشيد الأول من الإلياذة
مدعوى أن ترجمة الملحمتين ليست بالعمل اليسير الذي يستطيع أن يستقل
به مترجم واحد» (3).

أثبت الفحص التاريخي
الحديث - العربي والغربي على
حد سواء - وبطريقة قاطعة أن
العرب قد ترجموا معظم متون
الأخارقة، العلمية والفلسفية
المأخوذة، ما عدا الشعر والملاحم
والمسرحيات، وحشدت الأسباب
العديدة لهذا العزوف عن
الترجمة. ومن البحاث القلائد
الذين حاولوا بجدية أكاديمية رج
هذه النتيجة الخائبة، الدكتور
إحسان عباس في بحثه الشاق
«ملاحم يونانية في الأدب
العربي»، إلا أن هذه النتيجة
بقيت على حالها في ما يتعلق
بالنص المسرحي والملحمة.

هذه هي أقصى نتائج الحفريات عن حضور الإلياذة والأوديسا في فضاء الحضارة العربية الإسلامية.

ووصلنا بالمذكور أعلاه، نقول : من العلامات المضنية في العصر الذهبي للترجمة، حين بن إسحاق (194 - 264هـ)، كان شاعرا ثم اشتغل بصناعة الطب، وهو أعلم أهل زمانه باللغة اليونانية والسريانية والفارسية⁽⁴⁾ بحسب رأي ابن أبي أصيبعة، ناقل الرواية الآتية عن يوسف بن إبراهيم: «واعلى إسحاق بن الخصي علة فاتيته عائدا، فإني لفي منزله إذ بصرت بإنسان له شجرة قد جللته، وقد ستر وجهه عني ببعضها، وهوتردد وينشد شعرا بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم، فشبّهت نغمته بنغمة حين... فهتفت (به) فاستجاب لي...»⁽⁵⁾.

علما أن حيننا في هذا الخبر لا يزال شابا، وصديقه ابن الخصي يعبد اللسان اليوناني.

ويعلق الدكتور شكري محمد ^{هاد} على ^{الهريرة} المتقدمة بقوله: «قد كان حين إذا يخطئ أشعر هوميروس وينشده وكان بعض معاصريه يسمعون هذا الشعر ويعرفونه، ولكن هل نستنتج مع ذلك أن حيننا أو أحدا من معاصريه قرأ إحدى ملحمتي هوميروس؟ لا يمكن القطع بذلك... ومن الجائز أن حيننا وأضرابه عرفوا شعر هوميروس في قطع متفرقة، ولم يعرفوه في ملحمة كاملة»⁽⁶⁾.

الآن نضيف لدفترنا الورقة التالية :

من تأليف حينن الكثيرة والمتنوعة، رسالة موجبة قلما أثار الانتباه، أودع فيها ما أصابه من المحن والشدائد وخاصة في خلافة المتوكل (232 - 247 هـ) نستخرج منها الفقرة الآتية : «كيف لا أبغض... ويبدل في قتلي الأموال... كل ذلك... لما رأوني.. عاليا عليهم بالعلم والعمل، وبقي إليهم العلوم الفاخرة من اللغات التي لا يحسنونها.. في

نهاية ما يكون من حسن العبارة والفصاحة ولا نقص فيها ولا زلل، ولا ميل لأحد من الملل، ولا استغلاق ولا لحن باعتبار أصحاب البلاغة من العرب... ولا يعثرون على سبئية ولا شكلة ولا معنى لكن بأعذب ما يكون من اللفظ، وأقربه إلى الفهم، يسمعه من ليس صناعته الطب، ولا يعرف شيئا من طرقات الفلسفة، ولا من يتحلل ديانة النصرانية، وكل الملل، فيستحسنه ويعرف قدره، ويضيف على الفور : «حتى أنهم قد يغمرون على ما كان من الذي أنقل الأموال الكثيرة إذ كانوا يفضلون هذا النقل على نقل كل من قبلي»⁽⁷⁾.

نرجى شرح هذه الفقرة ونسطر بالكبير الفائق تحت جملتها الأخيرة التي تعتبر خيط ضوء، لنلقط منها كلمة واحدة هي : الأموال.

ولبعد التقيب والتفلية في المصادر المختلفة، لم نهتد إلى حلٍّ لغزها إلا بالاعتماد على الترجمة العربية القديمة لقصر أرسطو «الخطابة» و«سى» (ألفيدامس)، الكتاب الثاني في المال المرأة الجيدة لمعاش الناس» ويحدد عينا عبد الرحمن بدوي في هامش الصفحة بالمفتاح / الترجمة الدقيقة للأصل اليوناني : اوسى كتاب الأوديسا Odysée امرأة فخمة للحياة الإنسانية»⁽⁸⁾

الآن فحسب يتبين لنا أن الأموال لا تعني إلا الملاحم.

يتبين لنا بجلاء أن مفردة المال لا تعني إلا الملحمة.

وبالعودة إلى قول حينن :

نستنتج أن الأموال / الملاحم واليونانية بالذات -كما ستؤكد أكثر- قد نقلت إلى العربية في وقت مبكر لم يحدده لنا حينن وأن ترجماته تبقى هي الأفضل شهادة جلّ شرائع المجتمع المتذوقة للشعر الملحمي، لأنها تسم بالدقة بعد أن اختار لها أسلوب السهل الممتنع - وهودرس قد يكون تعلمه من

ابن المقفع - لتكون في متناول الأوساط السياسية والأرستقراطية والثقافية والشعبية واللامتدنية... جلي أنه يفكر في المتلقي، وتحقق من رضاه عن نفسه إلى حد الإطراء، حين نقرأ بعض ما وصل إلينا من أنفاله مثل قصة «سلامان وأبسال» و«كتاب تعبير الرويا» لأرطيميدوس الذي يحتاج إلى تحقيق علمي آخر. هذا وقد صرح أن أعماله «لا نقص فيها» بمعنى كاملة وليست في قطع متفرقة. فما هو عيب الله بن جبرائيل يخبرنا أن حينما كان «شعر (المثوكل) يزور الروم» (9) والتلميح إلى الإلياذة أو الأوديسا وليس لقصائد أخرى، لأن وصف أحلى وأقوى ثمرات الوجدان والمخيلة في العالم القديم بالزبور أو ما يرافقه، كان متداولاً على ما يبدو، فتجد مثلاً ابن الأثير يقول في معرض حديثه عن الشاعنة، «كتاب الملوك» للغردوسي: «وهو قرآن القوم» (10). ومن المعلوم أن المأمون ابن هارون الرشيد، قد عينه رئيس قسم الترجمة ببيت الحكمة وخصص له/نحلة من المساعدين لنقل علوم وآداب الإغريق إلى العربية،

ولدعم ما كشف عنه الذي ينبغي أن ترضى بقليل وثاقه، نفع في «تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب» على نص ما، قال عنه محقق الكتاب محمد البعلادي: «ولا يخلو الخبر من غموض، ولا يمكننا توضيحه ما دنا فاقدين للأصل المنقول عنه» «قال عليه السلام: لما ألف داعيتنا كتاب الزينة، وهو كتاب ظاهر في فضل اللغة العربية ومنافع الشعر وما فيه، ومعنى اشتقاق أسماء الله عز وجل، وغير ذلك مما يدل على فضل هذه اللغة الشريفة، وقد ذكر فيه الأصل الذي أراده ونحا إليه ودفنه في فصوله لتلا يقف عليه إلا صاحب المال الذي كانت بضاعته في يد داعيه. «هنا يتوقف المحقق ويعقب مرة أخرى بالهامش: «لا نفهم هذه الجملة أصلاً: من هو صاحب المال؟ ومن هو الداعي؟ مؤلف الكتاب؟ وهل ألفه في مقابل مال؟ وليس من

طبيعة الدعاة أن يأخذوا المال من الإمام، بل العادة أن يحملوه إليه» (11).

ولكي لا تقع في عثرات تأويل الماضي، تتساءل دون تستغف: هل قدم صاحب المال بضاعة / ترجمة لإحدى الملاحم إلى داعيه؟ وهل قدم أبو حاتم الرازي (ت 322 هـ) كتاب الزينة وهو أشبه بالفاموس اللغوي وبالموسوعة الدينية في الإلهيات، إلى صاحب المال ليستعين به في ترجمات قادمة ويتصرف، نفسخ الأكلة وتلبس ثوب التوحيد؟

ونمضي على اقتراح تفسير - يحتمل الصواب والخطأ - لتسمية الملحمة بلغة المال، المفهومة في عصرها والغريبة فعلاً اليوم.

علما أنها ترجمت بالسر، كما احتفظ لها بالاشتقاق اليوناني: إبيقي وأبي (Epic) وفهمها الشرطي بالمعنى الاصطلاحي «وتسمى أخبار القتال والحروب ملاحم» (12) في شرحه لمقامات الحريري.

قال عز وجل: «ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزواً أولئك لهم عذاب مهين»، الآية 6. فسرنا البيضاوي كما يلي: «ما يلهي عما يعني كالأحاديث التي لا أصل لها والأساطير التي لا اعتبار بها والمضاحك وفضول الكلام» (13). وقيل نزلت «في قوم كانوا يشترون الكتب من أخبار السير والأحاديث ويضاهون بها القرآن ويقولون إنها أفضل منه» (14) وأجمع أغلب المفسرين، أن النظر بن الحارث المطلق على «علوم الفلسفة والطب» كان كثير الأذى والحسد للنبي صلى الله عليه وسلم» (15) فاشترى كتب الأعاجم يحدث بها قرش ويقول: «إن كان محمد يحدثكم بحديث عاد وثمود فأنا أحدثكم بحديث رستم واسفنديار والأكاسرة» (16). ففعل لفظة المال هي إشارة خفية مستمدة من شراء أطراس الملاحم

والأساطير الفارسية أو غيرها التي يبدو أنها نقلت إلى العربية في الإسلام المبكر وربما قبله !

وقبل أن تغلق الدفتر ليمتحنه غيرنا عساه يدعم رصيده المتواضع.

تساءل : ماذا عن النص المسرحي في ظل الصمت المقيت لبطون الأمهات ؟

ونردد مع ابن الخطيب الأندلسي بقبضة طفل عثر على دمية :

غريبة من لعب الليالي ما خطر لعائل يال(17).



قصة حب بيرون وميرة الواردة في الشاهامة
رسم على الخزف أوائل القرن الثالث عشر

المصادر والمراجع

- أبو العباس أحمد الشيشي - شرح مقامات جرير بن عيسى، شرف على نشره، وطبعه وتصحيحه محمد عبد المجمع حساحي، مدبر الطبع ونشر عبد الحميد أحمد حمي، مصر: الطبعة الأولى 1952
- أبو علي ابن سينا - مع سائل في الحكمة والطبيعات - وفي حها قصة سنان وأبل، ترجمها من اليوناني حنين بن إسحاق، دار الغرب الإسلامي، القاهرة: الطبعة الثانية 1981
- أبو الفتح صياء الدين المعروف بابن الأثير - مشر السائر في أدب الكتاب والشعر تحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد منير، جلي وأولاده مصر 1911
- أبو العرج ابن العبري - تاريخ مختصر لدول، وقت على طبعه ووضع حواش الألب بطون صالحا اليوسفي - الطبعة الكاثوليكية، بيروت لبنان طبعة ثانية 1958
- إدريس عماد الدين - تاريخ الخلفاء العاطمين بدمشق، نظم لحاش من كتاب عيون الأخبار تحقيق محمد النعلاوي، دار الغرب الإسلامي بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1981
- أرسطوطاليس : في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس الضائي من السرياني إلى العربي. حققه مع ترجمة حديثة ودراس ثنائيه في اليلة العربية د شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة 1963
- أرسطوطاليس - خطابة (الترجمة العربية القديمة) تحقيق وتعليق د. عبد الرحمن بدوي، النشر وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت لبنان 1970
- أرسطودوروس الإرمي - كتاب تفسير الرؤيا، نقله من اليونانية إلى العربية حنين بن إسحاق، تحقيق د. عبد المجمع حساحي، دار الرشيد، القاهرة: الطبعة الأولى 1991
- جمال الدين القفطي - أخبار العلماء بأخبار الحكماء، عني بتصحيحه محمد أمين الخاضعي، مطبعة السعادة مصر 1926 هـ
- شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه - المعقد الفريد، تقديم خليل شرف الدين، منشورات مكتبة الهلال، بيروت الطبعة الثانية 1990
- محمد بن إبراهيم ارتكشي - تاريخ الدولتين الموحدية والمغربية، تحقيق وتقديم الحسين البيقومي، عمادة محمد فريد، ومحمد الصالح السنني، المكتبة المتينة، تونس الطبعة الأولى 1991
- موفق الدين السعدي المعروف بابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الفكر بيروت 1957
- ناصر الدين اليعاقبي - أوار التنزيل وأسرار التأويل، الطبعة المصرية، الطبعة الثانية 1926

د. إحسان عباس : ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت -
لندن، الطبعة الثانية 1993
- أوليع حوامي، المنتميات - مدخل إلى فن التصوير الفارسي، ترجمة عبد الإله الملاح، منشورات الهيئة
العامة السورية للكتاب - دمشق 2007

الهوامش والاحالات

- (*) قدمت هذه المداخلة بمركز الفنون الدرامية والركبكية بالقبروان يوم 11/12/2014
- (1) ابن العربي، تاريخ مختصر الدول ص 16-17
- (2) المصدر نفسه ص 127
- (3) أرسطوطاليس، فن الشعر، نقل متى بن يوسف، تحقيق ودراسة د. شكري محمد عياد ص 174
- (4) ابن أبي أصيبعة، عيون الأساء ج 2 ص 142
- (5) المصدر نفسه ج 2 ص 140-141
- (6) أرسطوطاليس، فن الشعر، نقل متى بن يوسف، تحقيق ودراسة د. شكري محمد عياد ص 174
- (7) ابن أبي أصيبعة، عيون الأساء ج 2 ص 150-151
- (8) أرسطوطاليس، الحطاية (الترجمة العربية القديمة) تحقيق د. عبد الرحمن بدوي ص 193
- (9) ابن أبي أصيبعة، عيون الأساء ج 2 ص 144، يقول النقطي في ح. العمد، بأخبار الحكماء ص 24: «... سبوت الكتب إلى ماأمور ح. بعضها تاماً وبعضها ناقصة، فانقص منها ماقص إلى اليوم لم يجد أحداً يتممه».
- (10) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محي، مدير، عبد الحميد ج 2 ص 419
- (11) إدريس عماد الدين، ربح الحقد، انماضيق بالقد، تحقيق محمد البعلاني ص 258-259
- (12) أبو العباس الشيرازي، شرح معاني الخيري، تصحيح محمد عبد الله حديج ص 4
- (13) ناصر الدين البضاوي، أنوار التنزيل ص 191
- (14) ابن عبد ربه، العقد الفريد ج 1 ص 11
- (15) ابن أبي أصيبعة، عيون الأساء ج 2 ص 15
- (16) ناصر الدين البضاوي، أنوار التنزيل ص 396
- (17) محمد الزركشي : تاريخ الدولتين - الموحدة والحفصية تحقيق وتقديم الحسين البقوي، بمساعدة محمد قريمان ومحمد الصالح المسلي ص 97

أنطوني ريدنج: المعلومة الدالة

جسر بين البيولوجيا والدماغ والسلوك

صابر الخباشة/باحث، تونس

[صفحة 1]

الفصل الأول

مقدمة

المعلومة:

ملخص: يقدم هذا الفصل فكرة عامة عما ينتظرنا القيام به. إذ نوضح فيه الخلط الحاصل في معنى كلمة «معلومة» بسبب استعمالاتها المخصصة في السبباريتميقا ونظرية الإعلام. ولذا فإن العمليات الذهنية والحاسوبية يختلط معناها في أذهان كثير من الناس.

وتُعرف المعلومة الدالة بوصفها نموذجاً من المادة أو الطاقة قابلاً للمسك يُحدث رد فعل

لدى المتقبل. ورد الفعل هذا قد يكون سلوكياً كالضرب أو الطيران، أو فيزيولوجياً كتنشيط اللعاب أو التعرق، أو قد يكون رد فعل بنيوي كإعادة تشكيل الشبكات العصبية المتصّنة في التعلّم والتذكّر. وتضطلع المعلومة الدالة أداء بدور مركزي في الأنظمة البيولوجية من الحيات إلى الحلايا والكائنات المحبوبة وصولاً إلى البسات والحيوانات المتعددة الخلايا.

إنها كلمة من الكلمات التي يعسر تعريفها - على الأقل بطريقة يتفق عليها الجميع - فعلى الرغم من أننا جميعاً نمتلك فكرة عامة عما تعنيه هذه الكلمة، فإننا لا ندري أيكون الشيء الذي لا نفهمه معلومة، أم هل يُعدُّ الأمر الذي نكون لنا به سابق معرفة معلومة؟ أم هل نُعدُّ شيئاً ما خاطئاً معلومة؟ أو نُعدُّ مكتبةً في يكتين مُحتويةً على معلومة لأناس لا يعرفون اللغة الصينية. كما أنه ليس من الواضح ما إذا كان عطر وردة أو عتة من الجوم في السماء تمثّل معلومة أم لا؛ كما لا نعلم ما إذا كنا نعدّ من قبيل المعلومات أخباراً المساء أو معلومات مخزنة في جهاز حاسوب أو ألم في الإيهام أو سحب ممطرة أو آثار بصمات على الجليد، أو شجرة تقع في الغابة حينما لا يكون هناك أحدٌ، أو حتى الأشياء التي لا تقع في الواقع، مثل كلب شارلوك هولمز الذي لم يبعث. ويبدو أنه لا يوجد من يبينها معنى صحيح، ما دامت كلّ هذه الأمثلة تندرج ضمن بعض التعريفات دون بعض.

الحدود الجديدة وسَّعت استعمالها لتشمل مظاهر في الكون لا تتواصل مع أحد ولا تؤثر في أي شيء. لكن كان المعنى المألوف للمعلومة يتصل بوجود ملاحظ يستقبل ما تمّ التواصل بشأنه، فإنّ هذه الاستعمالات الجديدة جعلته كياناً حرّاً يوجد بمعزل عمّا تتمّ ملاحظته. والمسهمان الأكثر تأثيراً في الطرائق الجديدة للتفكير هما نوربرت فينر (1894-1964) (Norbert Wiener) وكلود شانون (1916-2001) (Claude Shannon) وكلاهما عملاق في العصر المعلوماتي الجديد؛ فلقد أدخل فينر سنة 1948 مفهوم المعلومة بوصفه مقياساً لدرجة التنظيم في أي نظام وأقحم شانون سنة 1964 مفهوم المعلومة بوصفه أمراً يقلّص اللاتين في أي رسالة.

فيّنر مؤسس حقن السيبرانيطيقا يرى المعلومة بوصفها خاصية مُلزَمة لكل الأشكال المنظمة للمادة والطاقة، ويوصفها بتمكس الدرجة التي يتعد بها طريقة انتظام مكوناتها عن العشوائية. إن طريقة انتظام الحروف والكلمات على هذه الورقة، على سبيل المثال، تمثل المعلومة التي تنقلها، طالما أنه لن يكون ثمة معلومة لو وُضعت الحروف والكلمات بشكل عشوائي. إذ يقول: «كما أنّ مقدار المعلومات في نظام ما هو مقياس درجة انتظامه، فإنّ أنتروبي النظام هي مقياس درجة عدم انتظامه؛ ومن ثمّ فإنّ أحدهما نقيض الآخر تماماً» (Wiener 1948, p18). إن تصوّر فينر تصوّر نظريّ ينطبق على أي شيء في الكون المعروف، بقطع النظر عمّا إذا كان له معنى أو أثر ملموس أم لم يكن. إنّ جزءاً محدوداً من طريقة انتظام الكون يمكن لنا إدراكه، ومع ذلك فإننا لا نملك الطريقة الدالة لمسك هذا الضرب من المعلومات في معظم الأشياء الواردة علينا طبيعياً كالأشجار وجحافل النمل أو الأدمغة.

وقد أدخل شانون مفهومه رياضياً للمعلومة بوصفه جزءاً من نظرية المعلومات التي طوّرها وبرهن على أنها

وعلى الرغم من أنّ المعلومة أصبحت وكأنّها أمرٌ لا غنى عنه في الحياة المعاصرة، فإنّ معظم الناس يشكون من اضطراب في تفسير معناها أو عملها بشكل دقيق. تماماً كما ينسجم من عبارة قطتشير (1) (Cheshire Cat) المثلية التي تبدو غامضة إن أردنا فحصها بعناية فائقة. إنّنا نعلم أنّ المعلومة هي شيء يسير الأدمغة والحواسيب، ذلك أنّ المعلومة ليست شيئاً كالخلايا العصبية أو أشياء الناقلات التي توافقها، ولكنها وظيفة للطريقة التي انتظمت بها تلك الخلايا وأشياء الناقلات. [ص2] إنّ المعلومة مفهوم غير ملموس (intangible) ولا يوجد شيء يُرسيها على أرض الواقع، ومن ثمّ، فإنّ أفراداً مختلفين واختصاصات مختلفة هي حرة في استعمالها بطرائق تناسب أغراضها الخاصة. إنّ هذه الوضعية شبيهة إلى حدّ ما بالنظر من خلال عدسات هاميتي هاميتي (Humpty Dumpty): «عندما استعمل كلمة، فذلك يعني أنّها تدلّ على ما جعلتها تدلّ عليه، فحسب - لا أكثر ولا أقلّ». وقد أجابت أليس (Alice) على ذلك بالقول: «تتمشّ القضية في ما إذا كنت قادراً على جعل الكلمات تعني أشياء كثيرة مختلفة»، فردّ هاميتي: «القضية هي من سيكون الزعيم - فحسب» (Carroll 1872, 1996). ومع ذلك، فقد يؤدي هذا التمزّع إلى سوء فهم وأخطاء عندما يحاول أناس ذوو طرائق مختلفة في تعريف المعلومة أن يتواصلوا في شأنها، وهذا ما يجعل الطريقة التي تُستعمل بها الكلمة في الأعمال العلمية بحاجة إلى التوضيح بدقة.

مصدر الخلط

إنّ المعنى العاديّ للمعلومة في اللغة الإنجليزية يتمثّل في إعلام شخص ما ليكون مطلعاً على واقعة بعينها أو موضوع أو حدث معيّن. ومعظم الخلط الحالي في معنى المعلومة يعود إلى منتصف القرن العشرين، عندما استعمل هذا اللفظ لينطبق على ظواهر في السيبرانيطيقا، والحواسيب، ونقل البيانات. فهذه

يجب أن تُقاس بمقدار [ص3] اللاتين الذي تقلصه المعلومة في رسالة متقولة (Shannon and Weaver 1964). ومع ذلك، فإن نظريته تهتم بقدرته النظام على نقل المعلومة لا بمحتوى المعلومة المنقولة أو معناها. ونتيجة لذلك، فإن رسالتين مختلفتين تماما تحمل إحداها معنى والأخرى تخلو من أي معنى، يمكن أن تحتوي بالضبط على المقدار نفسه من مط شانون للمعلومة. بل إن شانون يعلن أنه يستعمل لفظ «معلومة» في معنى مخصص ينفي أياً يقع حلق بينه وبين معناه المألوف، ويُطلق حالياً على مقترحه نظرية في التواصل، وقد تغير اسمها تماثياً مع اتساع دائرة انتشارها.

ولقد ازداد استعمال الكلمة بشكل ملحوظ بانتشار الحواسيب واكتشاف الشفرة الوراثية ونمو الأنترنت وازدهارها. وهكذا أحاطت بها مجموعة من الاختصاصات الجديدة التي تصمم علوم المعلومات والمعلوماتية البيولوجية وتكنولوجيا المعلومات، على الرغم من أن أيًا من هذه الاختصاصات لم يراعَ على توضيح معناها (Young 1987). سنحاول في هذه المقالة، لذلك، إلى مجتمع للمعلومات، حيث يركز العلم والتكنولوجيا بشكل متزايد على قضايا المعلومات وما يتصل بها. وبدل أن تسهم هذه التطورات في توضيح المسائل، فإنها حوّلت المعلومة إلى كلمة من تلك الكلمات المتعددة الأغراض التي بإمكانها أن تحيل إلى أكثر من شيء. من ذلك أن موقع غرغر الكتب (Amazon.com) على الأنترنت، أحصى 125 ألف كتاب يشمل عنوانه على كلمة معلومة، وكثير من تلك العناوين لها أشياء أخرى مشتركة بينها. وكما لاحظ شيلر (Schiller 2007, p17) فإن: «دراسة المعلومة تقلص قيمتها، للأسف، مادام اللفظ يحيل على ظواهر متنوعة في المكتبة وعلم المعلومات والهندسة والاتصال وعلم الاجتماع والقانون والاقتصاد والنقد الأدبي والتاريخ وغيرها من الحقول».

وتتعلق الطرائق المتنوعة التي تُفهم بها المعلومة الآن بمعرفة ما إذا كانت مظهرًا في الكون محسوسًا أو قابلاً للقياس أم كانت جزءًا غير محسوس ولا مُتعدّد من الشكل الذي تتحدّه المادة والطاقة.

وكما يلاحظ إدلمان وترونوي (Edelman and T - 2009, p209) فإن «التغيب عن أصل المعلومة في الطبيعة يصطدم بمشاكل تعريفية كثيرة، يتعلّق كثير منها بالتمييز بين الواصف والشيء الموصوف. أولاً علينا أن نتساءل ما إذا كان لفظ معلومة يمكن أن يستعمل لوصف حالة في الطبيعة في غياب مطلق للملاحظ البشري. هل يمكن للمعلومة أن تكون لفظاً موضوعياً فحسب؟ إذا حدّدها الفيزيائيون بوصفها معيار ترتيب في وضعية توارث، فهل عبارة «عين الله ترى» بهذا المعنى هي عبارة موضوعية؟ أما إذا عُرفت المعلومة بطريقة تجعلها متممّة بمسار تاريخي، يشتمل إما على ذاكرة أو على وضعية مُورثة، فإن المعلومة لا يمكن إلاّ أن تكون في أصل الحياة».

توصيل المعنى :

على الرغم من الإيجابيات الكثيرة التي تحصل بإجراء المعلومة وتخزينها ونقلها، فإن معناها يظلّ عصياً على الإحاطة. ويشتمل المشكل في أنّ المعنى ليس خاصية تامة للأشياء أو الأحداث، ولكنه شيء يُستدّ الملاحظ لها. ومن ثمّ فإن المعلومة الدالة شيء موجود في نظر المشاهد - ولذلك فإن أفراداً مختلفين وفصائل مختلفة يُمكنهم أن يُستندوا معاني مختلفة للمعلومة نفسها. فكمال الطيف من الموجودات من أصغر الكائنات المجهرية إلى أضخم النباتات [ص4] والحيوانات بوسمه أن يتحصّل على المعلومة وأن يستجيب لها، كما الحال بالنسبة إلى بعض الأجهزة والآلات التي اخترعها البشر. أما بالنسبة إلى المعلومة التي نوّذ بإبلاغها، فإنه لا يُحتاج إلى الحصول عليها فحسب،

الطريقة التي انتظمت بها بنيته في القضاء أو في الزمان)

إن مشكلة إضفاء معنى آخر على كلمة تحمل معاني كثيرة من قبل، لا يتمثل في أن الناس عاجزون عن فهم ذلك المعنى الآخر، بل في أنهم يظنون أنهم يفهمونه بعد. إن مفهوم المعلومة الدالة الذي تقدّمه هنا، يمثل طريقة جديدة للنظر إلى الخلايا وغيرها من الكائنات الحية كيف تتواصل فيما بينها، وكيف تحسّن، وتتقدّم وتخزن وتستجيب لبعض النماذج من المادة أو الطاقة. إن أثر هذا المفهوم يتجاوز ارتباطات الكلمة بالمعرفة واللغة والحراسيب. إن المعلومة الدالة أمر يسلط الضوء على المحيط الحيوي عبر كلام غزير قارّ عن الإشارات الخلوية التي تُهَيِّئ للكائنات مسبقاً نموّها وتآقلمها [مع بيئتها] وتواصلها فيما بينها. إنه الضرب ذاته من المعلومة الذي تحيل عليه أوياما (2000، ص1) عندما تعلق: «إن المعلومة هي التي تمكن الخلايا والكائنات الأخرى من أن تدرك لاشياء». تستتيق، وتُرشّد بعضها بعضاً، وتبيّن نفسها أو غيرها، وتعُدّل، وترقب، وتحتّ وتُوجّه، وتُحدّد الوضع والمحركات»

الفكرة الأساسية واضحة تمام الوضوح، ذلك أن المعلومة الدالة تتكوّن من نماذج من المادة أو الطاقة، ولها أثر في بعض ضروب الكائنات التي تكشفها، ويتمثل ذلك الأثر في [حصول] استجابة سلوكية، أو تغيير فيزيولوجي، أو [ص10] تناوب في الاتصال العصبي.

إن جانباً كبيراً ممّا نسمّيه حالياً «معلومة» لا يلبي متطلّبات هذا التعريف، ما دام لا يُغيّر المستقبلين ولا يؤثر فيهم. وعلى الرغم من أن أنظمتهم الحسّية يمكنها أن تكشف النماذج المتقوّلة، فإن أدعّة المستقبلين لا يمكنها أن تميّز أي معلومة دالة بين تلك النماذج. ذلك أن المعلومة الدالة، على الأقلّ كما عرضناها هنا، ليست خاصيّة نماذج المادة أو الطاقة نفسها، ولكنها

بل يُحتاج إلى أن يكون لها أثر في الكيان الذي تحصل عليها. كلّ جنس يتألف من خلايا ومُجزيئات جعلت لتكشف وتستجيب لضروب المعلومات التي يحتاج إليها لتعمل وتآقلم مع بيئتها الخاصّة. والمعلومة التي لا تتوفّر على أثر ملموس في أيّ مكان هي معلومة خالية من أيّ معنى، بالنسبة إلى كلّ الأغراض العملية. (داي، 2001، Dwy).

وقد جرت عدّة محاولات لمعرفة طريقة بعض مظاهر المعرفة في التأثير في مستقبلين تكشفهم (بمعنى أنها مظاهر دالة بالنسبة إليهم)، على الرغم من أنّه لا أحد تلقّاها بقبول واسع. ماكي (MacKay، 1969)، على سبيل المثال، عزف المعلومة

الفصل الثاني

[صفحة 9]

ملخص

«المعلومة الدالة» هي نموذج لمادة أو طاقة منظمّة يتلقّاها مستقبل حيّ أو مصنوع، ومن ثمّ فهي تغيّر سلوكه أو وظيفته أو البنية المنظمّة للمكوّن المستقبل - والذي يمكن أن يكون مُجزيئاً، أو خلّية، أو كائناً حياً نباتاً كان أم حيواناً، أو جهازاً مصنوعاً.

إن الاهتمام الكبير بمسّميه «معلومة» لا يتناسب هذا التعريف، ما دام لا يغيّر المستقبلين أو يؤثر فيهم. إن القدرة على الإحساس بالمعلومة الدالة والاستجابة لها هي ظاهرة بيولوجية بالأساس، طالما أنّه لا توجد في الطبيعة كائنات غير حية كاشفة للمعلومة. إن المعلومة والطاقة كلتاهما خصيصّة أساسية لمادة منظمّة تعكس تمثّل نظامها، ولكن بما أنّ الطاقة هي وظيفة كتلة الكائن أو مادته، فإنّ المعلومة هي وظيفة صورته (أي هي وظيفة

شيء أسند إليها المستقبل. فمواقع النجوم في السماء، ونداء طائر النعنة للزواج في كاليفورنيا، على سبيل المثال، يمثلان معلومتين دالتين لبعض الكائنات فحسب، لا للآخرين، طالما أنه لا تأثير لهما فيهم. كما أنه لا يُشترط في المعلومة الدالة أن تكون صحيحة؛ فقط ينبغي أن يكون لها تأثير في المستقبلين - على الرغم من أن عليهم أن يعتقدوا أنها صحيحة كي يستجيبوا لها. بل إن وجود المرسل ذاته ليس أمراً أساسياً، بما أن الظواهر الحادثة يمكنها أن تُبلغ المعلومة الدالة تليفاً طبيعياً دون مُرسِل، على غرار الدلالات التي تستتجها من الأحافير في الصخور أو موقع الشمس في السماء.

مفاهيم مفاتيح :

يتعلّق هذا الكتاب بطريقة مخصوصة في تصوّر المعلومة، ومنعّض للعناصر الأساسية لتلك في ما يأتي. وكما نلاحظ جانليز (1972، ص 28) : «المعلومة، في النهاية، هي مبدأ الإقولة حسيّ أو لا يقبل التعريف، مثل الطاقة، إذ لا يبدو تعريفها الدقيق إلا كإسقاط كفيّ إلى الماء ليبلغ فاه وماعو ببالقه» (6) وهذا لا يعني أنه لا يمكننا تعريف المعلومة إجرائياً كما عرفنا الطاقة وفهمنا فائدة عظيمة عن طبيعتها وكيف تتبرّ عن نفسها في العالم من حولنا. ولذلك، فإننا نعرّف المعلومة الدالة هنا بما تفعله لا بما هي (إياه (7).

المعلومة الأساسية مبدأ نظريّ اقترحه وينر (1948) يحيل على الطريقة التي تنظم وترتّب بها العناصر المتنوّعة، والذرات، والجزيئات، والأشياء في الكون. ويعدّ المقدار الذي يحتزّي عليه الكيان من المعلومة الأساسية معياراً لمدى تعقّده التنظيمي. وهو تعبير عن درجة انتظام تلك العناصر بشكل غير عشوائي.

على الرغم من أنه يمكن قياس مقدار المعلومة

الأساسية بواسطة أجهزة يصنعها الإنسان لقياس المعلومات ونقلها، فإنه لا يمكن قياس ذلك المقدار مباشرة في الكيانات الواردة طبيعياً، بما أنه لا سبيل للدخول إليه فيها. ومثلما يشرح جولدستين وجولدستين (1993، 133) فإنه: «يمكننا قياس أيّ تأثير في الطاقة أو في المعلومة يقع للجسم، ولكننا لا نستطيع قياس ما يوجد من الطاقة أو من المعلومة في الجسم في المكان الأول - ما دام أنه لا توجد أدوات يمكن أن تقيسها؛ إذ لا يوجد متر لقياس الطاقة ولا مجهر لرصد الأتروبياء».

تدلّ المعلومة الدالة هنا على الجزء الدقيق من المعلومة الأساسية التي يمكن كشفها ويمكنها أن تُسبب تغييراً ما في المتلقّي. إنها تعرّف إجرائياً بوصفها نموذجاً فضائياً أو زمانياً لمادة منظمّة أو طاقة بكشفها مستقبل حيّ أو مصنوع. والتي تُحدث بعد ذلك تغييراً في سلوك الكائن المعنى أو في وظيفته أو في بيئته. أمّا الكائن الكاشف، فيمكن أن يكون جزيئاً أو خلية أو كائن حيّ أو حيوان أو جهازاً مصنوعاً. فإن لم يكن ثمة تأثير في سلوك الكائن الكاشف، أو في وظيفته، أو في بيئته، فإنّ المعلومة تُعدّ عديمة المعنى، بقدر ما يُعدّ ذلك الفرد المخصوص معيّناً بالأمر في ذلك الوقت المخصوص. فالمعنى هو المفتاح الذي يمكن المعلومة من التأثير، إنّه المحمول الذي يحوّل نماذج المادة [ص 11] والطاقة المعنوية إلى علامات وإشارات ورسائل تُخبر المستقبل. فنماذج المادة أو الطاقة المنظمّة هي التي يمكن أن يكون لها تأثير في مستقبل حيّ أو في جهاز من صنع الإنسان، ولكن بما أنها لا تقوم بذلك في الوقت الحاضر، فإننا نعدّها هنا بيانات. إنها تشمل المواد المحفوظة في ذاكرات الحاسوب ومكتباته، والنتائج الأولى للتجارب العلمية والرسائل المشفرة والمكتوبة باللغات الأجنبية. أمّا هيئات المادة أو الطاقة التي يمكن الكشف عنها وتكون غير قادرة على إحداث تأثير أو تغيير في المستقبل، فإننا نعدّها هنا من قبيل الضوضاء.

المعلومة البيولوجية :

شيء ما». وتتوزد جميع الكائنات الحية بمعلومات من العالم الخارجي لتتمكن من قراءة محيطها والتكيف معه، بالطريقة نفسها التي تقوم فيها بتوريد الطاقة وقودا لنشاطاتها المتنوعة. وما دامت الخلايا والكائنات الأحادية الخلية تستجيب آليا لتماذج المعلومة الدالة بالنسبة إليها، فإن المخلوقات الأكثر تعقيدا تُطور بنى عصبية تخول لها حفظ ما تتلقاه وتفسيره، وتتنوع استجاباتها تبعاً لذلك. وحسب رأي جانتلين (1972)، ص1) فإنه «يمكن تعريف الحياة إجرائياً بوصفها نظاما لمعالجة المعلومة - ضمن ترتيبات بنوية لوحدة وظيفية - اكتب بالتطور القدرة على حفظ ومعالجة المعلومة الضرورية لإنتاجها الدقيق».

لئن كان النظام خاصية عامة للطبيعة، فإن التنظيم مظهر خاص بالأشياء الحية، يقوم على ترتيب معين يشمل كامل الطيف انطلاقاً من الخلايا، ومروراً بالأعضاء، ووصولاً إلى الأفراد، بالإضافة إلى الأجهزة والأنظمة الاجتماعية التي تنشأ تلك الأطراف. فالنظام يعني ببساطة أن تكون الكيانات مرتبة بطريقة غير عشوائية. كالأثاث في [ص12] غرفة، أو كالعناصر الأساسية في الحامض النووي DNA، أو كالعناصر الحديدية في ناطحة السحاب.

أما التنظيم فيقتضي أن تكون الكيانات، لا مرتبة بطريقة مُشكّكة فحسب، بل أن تتفاعل أجزاءها المكوّنة لها تفاعلاً فيما بينها، بطرق تؤثر في عملها جميعاً. إن جوهر التنظيم يكمن في حصول تواصل بين مختلف مكونات الكيان، عبر إرسال المعلومات الدالة واستقبالها. وهذا ما يمكنها من تنسيق نشاطاتها ووظيفتها بوصفها مجموعاً متوحداً مكان أن تكون مجرد تجميع لأجزاء متفرقة. وكما لاحظ هارولد (2001، ص108) فإن: «الكائنات الحية تختلف عن الجمادات أساساً، في قدرتها على حفظ النوع، والتكاثر، وتعدد أحوال المادة المتقسمة بدرجة عُليا من إحكام التنظيم».

إن المعلومة الدالة هي الأساس ظاهرة بيولوجية، لذلك فإنه لا يوجد في الطبيعة جمادات كاشفة للمعلومة وعلى الرغم من أن بعض الأجهزة المصنوعة يمكنها أن تكشف المعلومات وأن تنقلها، فإنها عاجزة عن أن تقوم بذلك وحدها، إذ يتولى تصميمها شخص، ويقوم بتفسيرها آخر، ويفهم مخرجاتها شخص ثالث. ولئن كانت الكائنات الحية وغير الحية تستجيب للمظاهر الفيزيائية للمادة والطاقة، فإن الكائنات الحية وحدها تكشف وتستجيب لصور الأشياء والأحداث التي تكونها. إن قابلية الكشف عن المعلومة والاستجابة لها هي، في الواقع، واحدة من خاصيات الكائنات الحية، وهو أمر ينتهي بموتها. ويقوم الشكل بدور مركزي في البيولوجيا، طالما أنه يظهر في هياكل أجسام، وإن ترتيب خلاياها والعينة التي تقسم جزئيات البروتين التي تحتوي عليها الخلايا، كلها تدرج مهنات تكيفية تشكلت عبر الانتقاء الطبيعي، خلال آلاف السنين. وكما لاحظ ماير (9) (1982، ص52) فإنه: «يبدو أن الجهاز التفسيري للعلوم الفيزيائية غير كاف لتفسير أنظمة الحياة المعقدة، وبالاخص، لتفسير تبادل الأدوار بين المعلومة المكتسبة تاريخياً واستجابات هذه البرامج الوراثية للعالم الفيزيائي. إن لظاهرة الحياة مدنى أبعد من مجرد [أن تكون] ظواهر نسبية تهتم بها الفيزياء والكيمياء» (10).

ووضّح دوزنبرج (1992، ص19) أنّ «الكائنات الحية تتحصل على معلومات عن بيئتها لتساعدنا في إيجاد حلول لمشاكل كثيرة ومتنوعة تعترضها» من ذلك كيفية المحافظة على بيئة مناسبة، والقيام بالنشاطات في أوقاتها، وتحديد المصادر [لتحصيل الرزق] والمخاطر [لتجنب حدوث مكروه]، وكثير من الكائنات تنقل المعلومة إلى أفراد آخرين في سبيل إقناعهم بفعل

المعلومة والطاقة :

الأخر؛ كما أنّ دزينة من نُسخ الموسوعة البريطانية لا تحتوي على معلومات أكثر من تلك التي تحتوي عليها النسخة الواحدة، ما دامت سائر النُسخ الإضافية مُجرّد تكرار للموسوعة نفسها. فزيادة العدد تخفّض مقدار المعلومات التي يتوفّر عليها الكيان، ولكنها لا تخفّض كمية الطاقة، وإنّ كمية المعلومات التي يتوفّر عليها شيء ما ليست بالضرورة كمية الطاقة نفسها التي يحتوي عليها ذلك الشيء نفسه.

أمّا المعلومة والطاقة الموجودتان في مادة منمّنة، فإنّهما إحداهما إما إمكانيّتان غير مُفعّلتين، إلى أن تمكّنها عملية ما من أن يتحقّقا. ومعظم الكيانات الفيزيائية التي تملأ الكون كالذرات والجيال والنجوم، هي ثابتة نسبياً، ولا يمكنها أن تتحلّ بسهولة لكشف المعلومة أو الطاقة التي تحتوي عليها. فلكي تكون الطاقة في المتناول، يجب أن يتحوّل الكيان المنظم إلى حال أقلّ تنظيماً، وهو ما يحصل [ص13] عندما يُحرّق الوقود الأحفوريّ أو عندما تقع تفاعلات نووية. أمّا لكي تصبح المعلومة في المتناول، فيجب أن يتفاعل الشيء مع مستقبل (أو مجموعة من المستقبلين) قادر على كشف المعنى الذي يُنبعث إليه تلك المعلومة. والملاحظ أنّ كمية الطاقة في المصدر تُستنفد عندما يتمّ استعمال قدر منها، في حين أنّ كمية المعلومات التي يحتوي عليها المصدر لا تتغيّر بفعل الكشف عنها. من ذلك أنّ الكلمات الموجودة في هذه الصفحة التي بين يديك، لا تتحلّل عندما تقرأها ولكنها تظلّ سليمة ليقرأها آخرون في أوقات لاحقة. فضلاً عن أنّ الطاقة لا يمكن أن تضمحلّ (14) أمّا المعلومة فيمكن أن يقع لها ذلك؛ كأن يتمّ حرّق كتاب، أو أن تُسحب معلومات من قرص في الحاسوب، أو عندما يُصاب بعضهم بمرض الزهايمر (15).

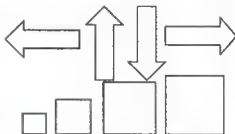
بما أنّ مقداراً معيّناً من المادة يمكن أن يوجد في عدد من الأشكال المختلفة، فإنّ المعلومة التي يحتويها كلّ واحد منها ليست المعلومة نفسها. لذلك، وعلى

تُعرّف الطاقة بوصفها القدرة على العمل أو على إحداث تغيير فيزيائيّ. وقد تمّ اعتماد هذا المفهوم الجديد للطاقة في القرن الثامن عشر، بالتزامن مع ظهور علم الديناميكا الحرارية. وكما وضح دير (2006، ص16)، فإنّ الطاقة تشترك مع المعلومة في عدد من الخصائص: « إذ الطاقة مفهومٌ شديد التجريد؛ ليس له شكلٌ خالصٌ يمكن وضعه في قارورة على رفّ المخبر، ولكن استعمال الطاقة بوصفه إجراء يُعوّل عليه في ملاحظة التغيّرات الطارئة على الظواهر الفيزيائية، جعلها ضرورية، بسرعة. عملياً، جميع ضروب الطاقة المتوفرة في كوننا إنما هي مشتقة من الشمس. فالنباتات تلتقط الطاقة من الشمس عن طريق التركيب الضوئي، لاستعمالها لاحقاً. أمّا الحيوانات فتأخذ حاجتها من الطاقة عبر استقلاب (11) الموادّ النباتية (أي بتحليل بنيتها المنمّنة) بشكل مباشر أو غير مباشر وكذلك النباتات المنحجرة والموادّ الحيوانية كالفحم والزيت، يمكن استخدامها تأكيداً أنّ تحلّل أيضاً إلى موادّ أقلّ تركيها، فالطاقة الصادرة عنها يمكن تسخيرها للعمل (بريانت وآخرون، 2006(12).

إنّ المعلومة والطاقة خاصيتان أساسيتان للمادة المنمّنة، تعتبران عن تعدّد تنظيمهما. ولكنهما مختلفتان، ففي حين أنّ الطاقة هي وظيفة كتلة الكيان أو مادته، فإنّ المعلومة هي وظيفة شكله، وطريقة انتظامه في الفضاء والزمان. فكيان ذو نموذج تكراريّ لعناصر بنوية كالبلّور أو الشبكية، مثلاً، يحتوي على معلومات أقلّ من كيان آخر أكثر تعقيداً وأشدّ تنظيماً منه، ولكنه ليس أقلّ طاقة منه. من ذلك أنّ كياناً يزن 10 كيلوجرامات من البطاطس، على سبيل المثال، يحتوي على ضعف الطاقة التي يحتوي عليها كيس يزن 5 كيلوجرامات من البطاطس، ولكنه لا يحتوي على ضعف المعلومات التي يحتوي عليها الكيس

والتبسيط هو الآلية التي تمكن الإشارات الإلكترونية من الانتقال إلى البث الإذاعي والتلفزيوني، ويمكن المعلومة الحسنة من أن يتم تمثيلها في الدماغ بوصفها تمثيلات عصبية. ولقد ضبط فون باير (2004، ص11) التمييزات الأساسية بين الطاقة والمعلومة في قوله: «تقع الطاقة ضمن نظام فيزيائي تحديداً - من قبيل الطاقة الأيضية في الكعكة المحلاة بالمرعي، أو كالطاقة الكهربائية في بطارية هاتف نقال، أو كطاقة حركية في كل نفخة ريح. أما المعلومة، وبالمقابل، فتقع جزئياً في الذهن. فرسالة مشفرة قد لا تعدو أن تكون عند شخص ما مجرد ثرثرة، في حين أنّ شخصاً آخر قد يعدّها معلومة في منتهى الأهمية إن رابحة الذاتية، رابحة التبعية لحالة ذهنية معينة، هي مصدر المروعة والقوة اللتين يشتم بهما مفهوم المعلومة». وهذا هو السبب - كما يرى الباحث نفسه - في أن تكون المعلومة على استعداد للالتحاق بمفهوم الطاقة بوصفها سلكاً ناظماً يغير كل العلم، وأصله بين الفروع العلمية، ومُوحّدة لأصول المشروع الكلي (ص99). ولكن، قبل كل شيء، علينا أن ننسب أي نوع من المعلومة نتحدث عنه (17).

الرغم من أنّ الأسهم الآتية تحتوي على المقدّر نفسه من المادة، فإنها لا تعطينا المعلومة نفسها. وبالمقابل، فإنّ المربعات المتجاورة، تعطينا المعلومة نفسها، على الرغم من احتوائها على مقادير مختلفة من المادة.



إنّ مقدار الطاقة المستعمل لتبليغ معلومة ما لا علاقة له بمقدار تلك المعلومة التي يتم تبليغها. وهذا ما يُفسّر إمكانية استعمال موادّ مختلفة تحمل الطاقة لتوصيل المعلومة نفسها، شريطة أن تتوفر ظروف فضائية وزمانية متماثلة. وهذا هو الأسس لمفهوم التبيغ (16)، حيث يتحوّل نموذج المعلومة في طاقة بسيطة إلى نموذج مكافئ له في طاقة أخرى.

المصادر والمراجع

- Bryant JA, Atherton MA, Collins MW (2006) Design and Information in Biology From Moleculesto Systems, WIT Press, Southampton
- Cappuro R (1985) Epistemology and Information Science, Report Trita I ib 6023, S Schwarz (Ed). Available at <http://www.cappuro.de/trita.htm>
- Dear P (2006) The Intelligibility of Nature How Science Makes Sense of the World, University of Chicago Press, Chicago
- Dusenbery DB (1992) Sensory Ecology: How Organisms Acquire and Respond to Information WH Freeman, New York
- Gallin J.L. (1972) Information Theory and the Living System, Columbia University Press, New York
- Gitt W (1996) Information, science and biology. J Creation 10(2): 181-187
- Gitt W (2006) In the Beginning Was Information: A Scientist Explains the Incredible Design in Nature Master Books, Green Forest

- Godfrey-Smith P (2007) Information in biology. In DJ Hull & M Ruse (Eds), The Cambridge Companion to the Philosophy of Biology Cambridge University Press, New York
 - Goldstein M, Goldstein JF (1993) The Refrigerator and the Universe: Understanding the Laws of Energy Harvard University Press, Cambridge
 - Harold FM (2001) The Way of the Cell: Molecules, Organisms and the Order of Life Oxford University Press, New York.
- [15مر]
- La Cerra P (2003) The first law of Psychology is the second law of Thermodynamics. The energetic evolutionary model of the mind and the generation of human psychological phenomena. Human Nature Review 3: 440-447
 - Maynard Smith J (2000) The concept of information in biology Philosophy of Science 67: 177-194
 - Mayr E (1982) The Growth of Biological Thought. Harvard University Press, Cambridge
 - Oyama S (2000) The Ontogeny of Information: Developmental Systems and Evolution, 2nd edn. Duke University Press, Durham
 - Von Bayer HC (2004) Information: The New Language of Science Harvard University Press, Cambridge
 - Wiener N (1948) Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine. John Wiley & Sons, New York

الهوامش والإحالات

- 1 - هي شخصية حاسنة ابتكرها كارول في كتابه «الس في بلاد المعائب» وهي تتميز بابتسامتها الحبيبة. وكان لهذه الشخصية تأثير بالغ في ثقافة الشعبية. [لترجم]
- 2 - علم المعلومات حصل منعقد الاختصاصات بهتم في المقام الأول بجمع المعلومات المترجمة وتنظيمها وإدراجها وتخزينها وإصدارها ونشرها. أما المعلوماتية البيولوجية فتهتم باستعمال المباح الرياضية والإحصائية والحاسوبية لدراسة دور الجزيئات البيولوجية في تعديل الخلايا. وتعد تكنولوجيا المعلومات فرعاً من الهندسة الكهربائية والرياضيات التطبيقية بهتم بدراسة أنظمة معلومات الحاسوب الأساسية المرتكزة على نظرية شانون للمعلومات التي سبقها أداء في الفصل (17) كما بهتم بتصميم تلك الأنظمة وتطويرها وتبنيها وإستادها وإدراجها.
- 3 - يذكرنا هذا المثال بما ورد في الحديث النبوي الشريف: في إجابة الرسول صلى الله عليه وسلم عن سؤال جبريل عليه السلام عن الإحسان، فقال: «الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه، فإذا لم تكن نزاهة فلا تراه» صحيح البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق الحياة (مصورة عن السطانية «إضافة ترفيع محمد فؤاد عبد الباقي»، ط1، 1422هـ ج1، ص19 وكذلك ج6، ص115. [لترجم].
- 4 - بوفور موريدي (2010) Floridi فكره عن الطرائق الاصطلاحية لمعونة العلم بوصفها مظهراً لتكون موضوع يمكن الفهم. وهذه الطرائق ترتكز مبدئياً على مفاهيم مشتقة من نظريات شانون ومن تكنولوجيا الحاسوب - وهي لا نهتم بالمظاهر الأكثر دقة للتصايف. وقد حاول بونا (1972) Nauta دمج نظرية شانون عن المعلومة في العلامات («علم العلامات»)، نحو نظرية تفسيرية منسجمة، ولكنه فشل في تجاوز المشكل الذي تواجهه كل من نظرية شانون عن المعلومة والعلاماتية في تفسير المظاهر «الداتية» للمعلومة البيولوجية فلا يمكن لأي نظرية نظر إلى المعلومة بوصفها ظاهرة موضوعية أن تفسر كيف يمكنها أن تنبئ في حدوث

- أمر ما، من قبيل تسبب الضوء الأحمر في توقف السيارة، أو كيف يمكن لأفراد مختلفين أن تكون لهم استجابات مختلفة تجاه المعلومة نفسها.
- 5 - البرات البياني العربي الإسلامي يُدعى هذا الصرب من الأدلة الصبة يقول لمحاظ (ت 255هـ) «النصبة هي أحال الماطقة بعير اللفظ والمشرية بعير اليد» انظر: البيان والبيان، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1423هـ، ج 1، ص 12. [الترجمة].
- 6 - من الآية 14 من سورة الرعد، وقد رأيت أنها عبارة تدل على معنى التشبيه الوارد في النص الأصلي: slip through our fingers like a shadow. [الترجمة].
- 7 - ظهر المعنى المعادي لكلمة (information) في القرن الرابع عشر الميلادي من أصل لاتيني (- info matio) ومعناه شكل، نظم، ترتيب، إنه شيء ما يعطي شكلاً للذهن ويصف معجم الدكتور جوسون (1755) المعلومة بما هي قول شيء ما لشخص ما والمحتوى الذي تم إرساله. أمّا معجم أكسفورد الإنجليزي الصادر سنة 1961، فيعرف المعلومة كما يلي: (أ) عمل التدريب، تكوين الدرس أو الطبع وفهمهم، والتعريف، والتعليم (ب) فعل الإخبار، تواصل معرفي أو إنشاء بعض الأحداث والوقائع، عمل إعلام شخص ما شيء ما أو تلقى ذلك عنه، (ج) معرفة تواصلية تتعلق بواقعة معينة أو موضوع معرفي أو محدث معين، ثمّ نقيص شخص معرفي به أو قيل له عنه: الخبرات، الأخبار. (كايووه 1985).
- 8 - مصطلح إنشروبي (entropy) يعبر أحياناً بكلمة (اعتلاج) مصطلح أساسي في الفيزياء ضمن التحريك الحراري في العبارات أو السوائل، وخاصة بالنسبة للقانون الثاني للترموديناميك، الذي يتعامل مع العمليات الفيزيائية لأنظمة التجمعات الكبيرة للحرينات ويبحث في شروط سيرها كعملية تلقائية أو لا [..] مثال على ذلك إلغاء نظره من خبر لأق في ك ما. لاحظ أن نقطة خبر ندوب وتشتت رويدا رويدا في الماء حتى يصبح كل جزء من الماء متجانساً بما فيه من خبر وماء. وتوصف فكرة إنشروبي بعرض المثال المذكور أعلاه وهو مثال الماء ونقطة الماء الدافئة فيه فنجد أن احتلاط نقطة الماء سهل وبشم طبعياً، أمّا إذا أردنا فصل نقطة الخسرات عن الماء يصبح صعباً بما فيه من جهد في فصل عينة سعة ولا يتم إلا بعد شغل كبير مفقود أن حانة المحلول له إنشروبي كبيرة، مما حدا بماء ليمي والمير التي هي حالة يكون إنشروبيتها منخفضة. [الترجمة نقلاً عن موسوعة إنشروبي - إنشروبي].
- 9 - أرنست والتر ماير (Ernst Walter Mavr) (1904-2005) أحد أهم علماء البيولوجيا التطوريين في القرن العشرين. وقد أوجد تعريفاً جديداً للأبوع، فرأى أن النوع ليس عبارة عن مجموعة من الأفراد المتجانسين تشكلت وموروولوجياً، بل إنها مجموعة لا يمكنها التزاوج إلا فيما بينها. [مترجم]
- 10 - بقده مايكارد سميت (2000) عرضاً واضحاً للدور الوحيد الذي تقوم به المعلومة في تطور الأنظمة البيولوجية وهي صيغتها، أمّا جودفري - سميت (2007) فيستعرض الفصا العالمة التي يطرحها استعمال المقاهيم للمعلوماتية في البيولوجيا.
- 11 - يظن عليه كذلك مصطلح الأيص، أو عملية التمثيل الغذائي (Metabolism) وهي مجموعة من التفاعلات الكيميائية التي تحدث في الكائنات الحية على المواد الغذائية المختلفة بواسطة العوامل الأيضية بغرض الحصول على الطاقة أو بناء الأنسجة. [الترجمة نقلاً عن موسوعة إنشروبي - إنشروبي].
- 12 - تمد الطاقة المشتقة من التفاعلات النووية استثناءً.
- 13 - ليس من الضروري أن تساوي كثيات المعلومات والطاقة التي يحتوي عليها الكائن، حتى وإن كان كلاهما نتاج الدرجة التي يفضلها تميز البنية التنظيمية من الفوضى. وكلاهما يستلزم معاهيم مختلفة للأنشروبي، ما دامت هذه الأخيرة معياراً معاكساً لفقار النظام والتنظيم. وتحيل الأنشروبي على مقدار الفوضى في النظام الحراري الديناميكي، وإلى المسار الذي تقع الفوضى خلاله واستناداً إلى القانون الثاني لديناميكا الحرارية، فإن الأنشروبي الكلية هي نظام ديناميكي حراري معروف بسحو نحو الزيادة غير الرص، لذلك، فإن الأنشروبي انظمة تسحو نحو الانحماص وتصح أنل تنظيم، ما لم يتم دعمها بطاقة خارجية. وهذا ما يستر انتقال الأشياء المفردة إلى البرودة، وتحلل الخلايا ميريائاً، وحاجة الكائنات الحية إلى التزوّد بالطاقة لتبقى على قيد الحياة. وكما لاحظت لاسيرا (2003)، فإن «الأنشروبي هو أول مشكل تكيف يجب أن تحده مختلف أشكال الحياة، ومن ثمّ، فإن العمليات التطورية قد وصعت أنظمة الذكاء للحياة أساساً بالمعرفة، والتفسير»

وإدارة مصادر الطاقة نحو تأمين أساس الحياة، ويلوح الأهداف المرسومة لكل مرحلة من مراحل الحياة ويمكن النظر في عرض لمختلف مفاهيم الأنتروبيا على الموقع الإلكتروني <http://entropysiteoxy.edu>

14 - يشير الكاتب هنا إلى قانون حفظ المادة، وبعبارة المادة لا تسمى ولا تُستحدث، بل تتغير من شكل إلى شكل آخر. وقد صاغه الكيميائي الفرنسي الشهير أنطوان لا فواريه (Antoine Lavoisier) (1743 - 1794). [المترجم].

15 - يُسمّى مرض الزهايمر (Alzheimer) الخرف الشيخوخي، وهو مرض مُستعص وتدهلّي ويشكل أكثر الأمراض شيوعاً عند الشيخوخة. سُمّي المرض تيمناً بالطبيب النفسي والعصبي الألماني ألويس الزهايمر الذي وصفه وشخصه سنة 1906. وفي المراحل الأولى من المرض، تكون أكثر الأعراض شيوعاً التي يمكن التعرف عليها فقدان الذاكرة، مثل صعوبة تذكر الحقائق التي تعلمها المريض حديثاً [المترجم بقلاً عن موسوعة ويكيبيديا - بتصرف].

16 - التثبيح (transduction) في علم الوراثة، هو تحويل من حامض نووي DNA مكتبري جزئي إلى آخر بواسطة ناقل فيروسي. [المترجم]

17 - يرى حت (1996، ص181) أن «الطاقة والمادة تُعدّان أساس الكمّيات الكونية. مع أن مفهوم المعلومة أصبح فقط أساسياً وبعد المدى، وهو ما يفسّر محدثته بوصفه الكمّ الأساسي الثالث، وكما يرى الباحث نفسه (حت، 2006، ص121) بأنه «على الرغم من أن المادة والطاقة حاضرتان ضرورتان وأساسيتان للحياة، فوحدتهما لا تشكّلان، في حدّ ذاتهما، أي تعريقتان أساسيتان بين الأنظمة الحية وغير الحية»

قراءات نقدية في دراسة أنولد قرين حول مشاركة العلماء في مشروع خير الدين التحديثي (1873-1877)

محمد العادل / باحث، تونس

وتعتبر دراسة الباحث أنولد قرين من أبرز الدراسات التي تطرقت إلى هذه المسألة، حيث توصلت إلى محصلة مفادها أن مشاركة العلماء التونسيين في مشروع خير الدين التحديثي (1873-1877) لم تكن إلا نتيجة رغبة هؤلاء في الحصول على الكثير من الامتيازات والدفاع عن مكانتهم المرموقة والمتسمة لدى سلطة المحر (2)، فوالى أي مدى يمكن أن نتوافق مع ما نوقش إليه هذا الباحث؟. بمعنى هل أن مشاركة العلماء في هذا المشروع التحديثي كانت نتيجة ارتباطهم بالسلطة السياسية ولم تكن وليدة قناعة شخصية منهم بهذا المشروع؟

I) مشاركة العلماء في مشروع خير الدين:

حرص خير الدين على إقناع الفئة العالمة بأن التحديث ضروري لإبقاء البلاد من التدخل الأجنبي، وأن المسار التحديثي لا يتعارض مع تعاليم الدين الإسلامي. وللدخول في هذا المسار أقدم منذ سنة 1867 م على تأليف كتاب أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، الذي حدّد فيه الخطوط العريضة والكبرى لمشروعه الإصلاحية.

وتبرز أهمية دور الفئة العالمة في هذا الصنف أنه قد أُلّف بمساعدة بعض العلماء الذين كانوا مؤيدين لأفكار خير الدين التحديثية، إضافة إلى حضور أفكار محمود قابادو، وأحمد بن أبي الضياف، اللذين يبدو أن خير الدين قد تأثر بها بعمل لقاءاته المستمرة بهما فقد شارك في صياغة الكتاب كل من الشيخين سالم يوحاجب ويبرم الخامس. فلا غرو أن تتضمن

■ تعرّضت العديد من الدراسات والأبحاث إلى المشروع التحديثي الذي عرفته البلاد التونسية خلال فترة تولّي خير الدين للوزارة (1873-1878)، فتوقفت عند مدى مشاركة الفئة العالمة التونسية في هذه التجربة، خاصة وأن صاحب هذا المشروع كان يسعى إلى تحقيق الالتحام بين حملة الشريعة والرجال العارفين بالسياسة، وذلك من «أجل مصلحة الأمة». وكان ذلك بتقسيم الأدوار «فشغل السياسة المصالح ومناشئ الضرر، والعلماء يطبقون العمل بمقتضاها على أصول الشريعة» (1).

تقديم باقي المؤسسات دعماً مالياً، تمثل بالخصوص في تقديم رواتب من دخل الأوقاف لأعضاء المجالس الشرعية والمدرسين والأئمة(8).

(2) مشاركة العلماء في تحديث التعليم:

تبرز هذه المشاركة من خلال مشاركة عدد من العلماء في تركيبة اللجنة التي كونها خير الدين للنظر في مراجعة برامج التعليم في الجامع الأعظم وفي أحوال المدرسين والطلبة أيضاً، ووضع برامج التعليم بالمدرسة الصادقية وضبط تفاصيل تلك المهام بقانون صدر في 15 ربيع الثاني 1291/ 10 جوان 1874. ومن أبرز العلماء الذين شاركوا في هذه اللجنة نذكر بيرم الخامس والظاهر الثيفر وأحمد بن الخوجة ومصطفى رضوان وعمر بن الشيخ وأحمد الورتاني(9) ..

(3) مشاركة العلماء في تحديث ميدان الطباعة والصحافة:

كلّف خير الدين الشيخ بيرم الخامس بتروّس حريدة الرائد التي صدرت في 1860، أما إدارتها فقد تولّاها منصور كارلتي*. وتولّى تصحيح الكتب، وجريدة الرائد التونسي العالم المصري حمزة فتح الله السكتندري*(ت 1918)، وقدم لإدارة تحريرها الشيخ محمد السنوسي (ت 1900)(10). وكانت أغلب المقالات تُكتب من طرف محمد السنوسي ومحمد بيرم الخامس وسالم بوحاجب. وتقوم هذه الصحيفة، إضافة إلى نشر الأخبار الرسمية، بالترويج للأفكار الإصلاحية لخير الدين، فقد أصدرت مقالا للعالم المصري رفاعة رافع الطهطاوي يدعو فيه العلماء لضرورة تعلّم اللغات الأجنبية وتدريسها(11).

أما المطبعة، فقد كلّف خير الدين محمد بيرم الخامس بإدارتها بمساعدة أحمد الورتاني. وساهم ذلك في انتعاش طباعة الكتب، إذ صدر في عهد وزارة

دعوة خير الدين الإصلاحية ضرورة بلورة «تنظيمات مبنية على الأصول الفقهية والشرعية»(3)، حيث أمّده هذان الشيخان بالعديد من الأمثلة والاستشهادات من أقوال العلماء القدامى من أمثال أبي حامد الغزالي (ت 1111م)، وإبن خلدون (ت 1406م) وإبن الموقّ*(ت 1492 م)(4).

وما إن وصل خير الدين إلى الوزارة حتى شرع في تطبيق مشروعه الإصلاحي. ولئن لم يتمكن من تحقيق الوجه السياسي لمشروعه الإصلاحي*، مُتعللاً بأن الباي قد رفض ذلك بشدة(5)، فإنه اتجه إلى ميادين أخرى، وأهمّها مؤسسة الأوقاف، والمؤسسة التعليمية والنضائية وميدان الطباعة والصحافة. وكان في ذلك مُخلصاً في اعتقاده بضرورة إسهام العلماء في مشروعه. فعمل، قدر الإمكان، على جعلهم للعمل معه.

(1) مشاركة العلماء في تحديث مؤسسة الأوقاف:

تبرز مشاركة العلماء في تحديث مؤسسة الأوقاف من خلال تعيين خير الدين للشيخ بيرم الخامس على رأس الجمعية والشيخ أحمد الورتاني نائباً له. وبذل بيرم الخامس جهداً كبيراً من أجل انتشال الجمعية من وضعها المزري(6)، وأتت جهوده أكلها، حيث أمكن له تحقيق شيء من التنظيم في شؤونها. فعُيّن ممثلين للأوقاف في المناطق الريفية

وشكّل لجاناً مشرفة على الأجاس بمساعدة قضاة وولاة. وأسس هيئة خاصة تنظر في الدعاوى، والمشكلات العادة. وعهد إلى الوكلاء بالنظر في دعاوى الأوقاف ضمن المحاكم الشرعية(7). وبعد تسعة أشهر من مباشرة مهامه، استطاع الشيخ بيرم الخامس تكوين فكرة شاملة وواضحة حول وضع الأوقاف في البلاد، فكتب تقريراً في هذا الشأن إلى الوزير خير الدين بمساعدة نائبه الشيخ أحمد الورتاني، وعرفت جمعية الأوقاف خلال هذه الفترة تحسناً ملحوظاً، ما مكّنها من

خير الدين (1873 - 1877) أربعة وعشرون كتابا. كان العديد منها مؤلفات مدرسية في المواد العصرية موجّهة لتلاميذ المدرسة الصادقية. ثم طبع فيما بعد العديد من الكتب المفهية والتاريخية والدواوين الشعرية (12).

4 مشاركة العلماء في تحديث المؤسسة القضائية:

حرص خير الدين عبد محاولة إصلاح هذا القطاع الحساس على مشاركة قضاة المجلس الشرعي، وعلى هذا الأساس شملت اللجنة المشرقة على الإصلاح المشايخ: الشاذلي بن صالح وأحمد بن الخوجة والطاهر النيفر وأحمد كريم ومحمد النيفر ومحمد بيرم الخامس ومحمد البارودي ومحمد الشاهد (13). وانتهت اللجنة في أعمالها إلى إصدار المرسوم المؤرخ في 25 ماي 1876. نتج عنه إيجاد ترتيب للمكّام الشرعيين، واشتمل على 60 فصلا تؤكد على توحيد القضاء الشرعي في قانون واحد (14). أدخل محكمة الحاضرة المعروفة بـ «دار الشريعة» (15) محكمة استئناف أو محكمة عليا تنظر في الأحكام التي تصدرها المجالس الشرعية بالمدن الداخلية (16).

من ناحية أخرى، عمل خير الدين على ضبط مهنة شهود العدل بقانون يُشدّد على تحديد عددهم، وضبط شروط انتدابهم ومراقبة أعمالهم (17). ويتدرج هذا القانون في إطار مقاومة التسيّب الذي علّق بهذه المهنة خلال هذه الفترة (18).

II رؤية نقدية من موقف أورنولد قرين في مشاركة العلماء في مشروع خير الدين التحديثي:

يذهب أ. قرين في دراسته إلى أن مشاركة العلماء في مشروع خير الدين التحديثي لم تكن نتيجة فتاعة شخصية لهؤلاء بهذا المشروع وإنما كان نتيجة غايات

وأهداف ذاتية بالأساس. فقد ربط مشاركتهم خاصة بارتباط العديد من الأسر العالمية كبير من الخوجة بالبايات والمخزن، وقد مكنتها هذا الارتباط من تكوين ثروات كبيرة.

ونتيجة لذلك كانت هذه الأسر تؤيد سياسات البايات خاصة وأنها كانت تشعر بأنها مدينة للبايات بما تحصلت عليه من ثروة - ومنها السياسة التحديثية التي انطلقت مع منتصف القرن التاسع عشر، كما أكد أن أغلب الذين انضموا إلى مشروع خير الدين كانوا بالأساس من الأفاقيين الباحثين عن الخطوة الاجتماعية والحصول على المزيد من الوظائف (19).

وعند اطلاعتنا على العديد من الوثائق الأرشيفية توصلنا إلى نتائج تؤيد ما ذهب إليه هذا الباحث حيث أكد هذه الوثائق أن انخراط هؤلاء العلماء كان نتيجة رغبتهم في الحصول على عدد أكبر من الوظائف والامتيازات أي الرغبة في دخل أوفر (20). فقد أصبح أحمد الوتراني أو الوتراني أحد أعضاء خير الدين في سياسته التحديثية لأكثر من مائة رجل من رجال المخزن (21).

وكاد هذا الشيخ شديد التردد على خير الدين وكذلك على صهره الوزير المتنفذ آنذاك مصطفى خزندار*. وإثر القطعية التي حصلت بينهما (أي بين خير الدين ومصطفى خزندار) مال الشيخ الوتراني إلى الطرف المتصبر وهو خير الدين، الذي يادر وعينه نابها لرئيس جمعية الأوقاف (22).

كما أن الشيخ أحمد جمال الدين البخاري (ت 1915) انخرط في مشروع خير الدين التحديثي، رغم أنه كان معروفا بمعارضته الشديدة للأفكار التحديثية، كأفكار جمال الدين الأفغاني (ت 1897)، ومحمد عيده (ت 1905) ورشيد رضا (ت 1935) (23).

والظاهر أن «ولاه الأعمى» للمخزن، ورعته في الحصول على بعض الوظائف والامتيازات جعلاه

ينخرط في هذا المشروع دون أن تكون له قناعة فكرية حقيقية به (24).

وعصوماً يمكن القول إن انحراط هؤلاء العلماء في مشروع غير الدين التحديثي قد ضمن لهم الحصول على العديد من الامتيازات الهامة فقد طلب الشيخ أحمد كريم المفتي الحنفي من الوزير خير الدين في جمادى الثانية 1293هـ/ الموافق لـ 1876 م الاصطيان في رادس والإعانة على ذلك بشيء من المال (25).

وقام خير الدين بتوفير حراية حصوصية لشيخ الإسلام أحمد بن الخوجة، وأخرى بنحو نصفها إلى الشيخ الطاهر النيفر القاضي المالكي نظير إعانتها له في مشروعه الإصلاحية. وبعث الباقي أيضاً إلى الشيخ الأول « بفرس هشوش وحكة شوق بخطر العشوش » وأعطى الشيخ الثاني ثلاثة آلاف وستمئة ريال بعنوان كروسة لركوبه سنة 1874 (26) ويمكن الشيخ محمد الشاذلي بن صالح من كروسة بدويها بالذهب بها إلى مقام سيدي بوسعيد الباجي (27).

ويذكر الباحث أ. قرين عاملاً آخر ساهم في مشاركة العلماء في هذا المشروع الإصلاحي، وهو عامل الانتساب إلى شريحة اجتماعية معينة، فأكد أن الذين ليس لهم مكانة اجتماعية متميزة كانوا أكثر ميلاً إلى الفكر التحديثي، بمعنى أن هؤلاء العلماء كانوا يرون من خلال هذه الإصلاحات إلى إمكانية تغيير التراتبية الاجتماعية السائدة، حيث كان المشهد الاجتماعي للعلماء يهيم عليه بعض الأسر العالمة المقربة جداً من المخزن كعائلة بيرم وبن الخوجة والبارودي المنتسبين إلى المذهب الحنفي، مذهب أصحاب الحكم، وعائلة النيفر وعائلة ابن عاشور المنتسبين إلى المذهب المالكي. ومذهب السواد الأعظم من سكان البلاد. وبالتالي فإن العلماء الأقل حظوة من هذه الأسر قد مثل لهم الانضمام إلى مشروع خير الدين فرصة مواتية للاندخاف

بالأسر المحظوظة لتبوء مكانة اجتماعية أكثر حظوة ووجاهة لدى سلطة المخزن

ويعتبر هذا الباحث أن تعاطف العلماء الأحناف من ذوي الحظوة، وخاصة بيرم الخامس وأحمد بن الخوجة، يعود إلى الارتباط التقليدي لهذه العائلات مع المخزن، فكان من مصلحتها الدفاع عن السياسات التي تتبعها السلطة الحاكمة (28).

وفي الحقيقة فإن هذه العوامل التي دفعت هؤلاء العلماء للمشاركة في الحركة التحديثية لم تكن وليدة مشروع خير الدين بل إنها تعود إلى الفترة التي شهدت فيها البلاد إعلان الدستور وانبثاق المجالس التمثيلية (1864-1861)، فقد بينت الوثائق الأرشيفية أهمية مشاركة العائلات الحنفية العالمة في هذه المجالس التمثيلية (بيرم وبن الخوجة والبارودي) (29) التي كانت شديدة الارتباط بالمخزن وسياساته.

وبينت الوثائق الأرشيفية أيضاً أهمية مشاركة بعض العائلات المالكية العالمة في هذه المجالس وأهمية عائلة النيفر، والتي بدورها كانت وثيقة الارتباط بالسلطة السياسية التي أخذت عليها العديد من الامتيازات والإحسانات والهبات (30). مما جعلها تبني سياسته واستراتيجياته (ومنها المجالس) لأنها تعتر نفسها مديونة لها بالوجاهة الاجتماعية.

ورغم توافقنا مع ما توصل إليه قرين من أن مشاركة بعض العلماء كان نتيجة أعراض ذاتية وبغية حصول هؤلاء العلماء على امتيازات أكثر والترقي في المراتب، فإننا لا ننكر أن من العلماء الذين انخرطوا في سياسة خير الدين التحديثي من كانت تحلوهم رغبة حقيقية في الإصلاح لإطلاعهم على التطورات الحاصلة في البلدان الأوروبية والإسلامية (الأساتذة خاصة). فقد إطلع الشيخ بيرم الخامس على العديد من المؤسسات العصرية القائمة في البلدان الأوروبية، وفي إسطنبول، وذلك من خلال أسفاره الشخصية والبعثات الدبلوماسية.

وكذلك رافق الشيخ سالم بورحاجب خير الدين إلى إسطنبول سنة 1871. وأقام في إيطاليا لمدة ست سنوات بصفته مساعدا للجرال حسين في القضية التي رفعتها الحكومة التونسية ضد نسيم شمامة اليهودي* (31)، فحذق اللسان الإيطالي، وزار كذلك أثناء إقامته بالخارج معرضا في باريس، وساهم ذلك في توسيع نظره وتعميق رؤيته (32).

علاوة على ذلك فإن أ. قرين قد بنى نتائجه واستنتاجاته أساسا على العلماء من ذوي الوظائف الدينية فقط، مُلقيا بذلك العلماء الذين ينتمون إلى الوظائف المخزنية، مثل أحمد بن أبي الضياف، ويوسف بن أحمد بن عثمان جعيط الذي كانت له «اليد الطولى في تحرير القوانين الراجعة لأصول عهد الأمان» (33)، وكذلك الشيخ محمد العزيز بوغوتور الذي كان من أبرز أعضاء خير الدين في مشروعه الإصلاحية حيث «كان عمده في الأعمال الإدارية والتحريرات الدولية والمسائل الشرعية... وكان من الرجال للعاطلين في إصلاح نظام التعليم بالجامع الأعظم وفي تأسيس المدرسة الصادقية وتأسيس جمعية الأوقاف وتنظيم المحاكم الشرعية وسن قانون العدل» (34).

كذلك أسس أرلوند قرين نتائجه على العلماء الموحدين داخل الحاضرة فحسب، دون أن يُولي فائقة عنايته بالعلماء المتواجدين في المناطق الداخلية ليرى موقفهم من الحركة التحدينية في البلاد، كالشيخ إبراهيم بوعلاق* مفتي نفطة، الذي بارك فكرة التنظيمات العثمانية، كدستور 1876 و«كأيا لحفظ أمن الرعايا على مختلف أجناسهم ومعتقداتهم».

وانتقد العلماء المعارضين لإصلاحات الصدر

الأعظم مدحت باشا واتهمهم بإعدام الفوص في حقيقة الشرع» (35) وعلماء الساحل مثل مفتي سوسة محمد عمار، وقاضيه محمد علي السقا (36)، مُعتبراً أن النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها انطلاقاً من علماء الحاضرة والمتممين إلى الوظائف الدينية كافية لتعمم على كل العلماء التونسيين.

وعموما يمكن القول إن أغلب العلماء التونسيين قد كانوا رافضين لهذه الحركة التحدينية. ويعود ذلك حسب رأياً إلى عدة اعتبارات:

أولاً: تخوف هؤلاء العلماء من أن تؤدي الأفكار الجديدة التي سيفرضها هذا التحديث إلى صعود فئة جديدة تهدد نفوذهم ومناصبهم وامتيازاتهم، وخاصة احتكارهم للمناصب العلمية والدينية التي كانوا يتولونها. إذ أن هذه الأفكار الجديدة قد تؤدي إلى تغيرات في هياكل السلطة والمجتمع (37) تعضي إلى صعود أطراف اجتماعية جديدة قد تقوض ما يتمتعون به من حظوة ومناصب.

ثانياً. يمكن أن نشير إلى أن هذه الفئة العالمية كانت رافضة لهذا التحديث المتأتي من الحضارة الأوروبية لأنها كانت متوجسة من أن يضرب الأسس الأساسية للهوية الإسلامية، ذلك أن الإسلام في المجتمعات الإسلامية يتجسد كمنظومة مقدسة تُبرِّز جميع الممارسات والعلاقات الاجتماعية السائدة والمكرسة (38)، وهذا التحديث الذي هو - في نظرها دائماً - على النمط الأوروبي قد يُزعزع أركان هذه المنظومة ليركز منظومة جديدة تقوم على نظام علماني وضعي، يعتمد أساساً على العقل والأفكار التحدينية، ويتعارض في الكثير من جوانبه مع أحكام الشريعة الإسلامية.

الهوامش والإحالات

- (1) حير الدين بن موسى - أقدم المسالك في معرفة أحوال الأمالك، تهذيب وتحقيق المصنف الشريفي، بيت الحكمة، المجلد الأول، 2000، سبطلت عليه لاحقاً أقدم المسالك ص 139
- (2) ^أ فرنس، العلماء التونسيون، ترجمة حصارى عمارية - أسماء معلى، نشر المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 1995، ص 147
- (3) عبد الطيف الهريسي، العلماء والإصلاح - دراسة في موسيولوجية النجدة العالة وموقفها إزاء المسمى «الإصلاح» في تونس، مجلة التونسية للعلوم الاجتماعية (RTSS)، العدد 18، 1999، ص 32
- ^ب هو محمد بن يوسف بن أبي القاسم بن يوسف العدوي القرطبي الأندلسي، كان قاصداً في مالقة واشتغل قاصي اجتماع في عرقة، راجع الزركلي، قاموس تراجم أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، 1980، ج 7، ص 155
- (4) قرين، 1995، ص 147
- ^أ كنت حير الدين بن نصره، كمحمد بيرم الخامس وسالم بوحاجب وغيرهم برعون في إعادة العمل بالنسور الذي علق إبان إنذلاع انتفاضة علي بن خناعم في 1864
- (5) أحمد عبد السلام، معقف إصلاحية قبل أخماية، الشركة التونسية للتوزيع، 1986، صص 78-79
- (6) حول ذلك راجع محمد العزيز ابن عاشور «دور بيرم الخامس الإصلاحي مدة رئاسته جمعية الأوقاف (1874 - 1878)»، المجلة التاريخية المغارسة، السنة 19، العدد 68-67، 1992، صص 286-284
- (7) أنيلا جيتي، 2005، ص 133
- (8) بيرم الخامس، صهوة الاعتبار بمسرد الأعمار والأقطار، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 2000، ج 1، ص 530 - 531
- (9) أحمد عبد السلام، الصادقة والصادقون، بيت الحكمة، 1994، ص 12
- ^أ إسمه الحقيقي بول فينس، Paul Vincent Carletti، رئيسي، هو صحفي ومرحوم ومؤلف إيطالي ولد بقرية 1822، وهو من كتاب صحيفك سنة 1892، نقل الطول حسن بن من فكلفه بعدة أعمال في الترجمة، ويبدو أنه شخص مقدوم إلى تونس أسس فيه صحيفة عربية، راجع سعاد لعديزي «أثر المدرسة الإصلاحية - دراسة في تفكير الفقيه المغربي محمد الحجاوي»، فمس موب ما استنهج الأدباء والعلماء الوافدون على رأس في العصر الحديث، مهدى إلى روح محجوب بن ميلاد تسبق محمد صالح بن عمر، أشغال بدوره بصفتها جمعية قداماً تلاميذ الصادقية بالاشتراك مع المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون يومي 27-28 أفريل 2001، ص 96
- ^ب ترجمته في مؤلف الزركلي، 1980، ج 2، ص 270
- (10) محمد الفاضل بن عاشور، الحياة الأدبية والفكرية بنوس، محاضرات، معهد الدراسات العربية العالية جامعة الدول العربية، 1956، ص 13
- (11) نفسه، ص 152
- (12) قرين، 1995، ص 153، وكذلك الشيباني سبلعت، بحوث ودراسات في تاريخ تونس الحديث والمختصر، «الأضواء» نشر - مكتبة علاء الدين، 2001، ص 39
- (13) المنجي صعيدة، حير الدين الوزير المصلح، الدار التونسية للنشر، 1971 (بالفرنسية) ص 146
- (14) كركيكي، حير الدين ونبلاء التونسية - تعريب الشير بن سلامة، دار محجوب بنوس، 1988، ص 199
- ^أ أسست هذه الدار باسم من محمد بن أبي 13 نوفمبر 1856 وأطلق عليها «دار الشريعة المعمورة» وحجر على جميع ولائ الشاع الحكم خارج هذه الدار، وحضر هذا المقر بإيعاز مجلس يحضر فيه شيخ الإسلام والمفتون وصيغ الدار، يسهر ذلك في كل أسبوع، ابن أبي الضياف، إتحاف أهل الزمان بملوك تونس وعهد الأمان، إعداد مجموعة من الباحثين، وزارة الثقافة، 1999، ج 1، ص 222، وكذلك المنجي صعيدة، 1971، بالفرنسية، ص 145
- (16) نفس المصدر، ج 4، ص 24
- (17) بيرم الخامس، 2000، ج 1، ص 538

- 18) أنه انصل الخدس من هذا الأمر العظيم لمحة عدول الأشهاد الحمد بأن ملتزموا بأدوية والشفقة والتعاضد
عن الرذائل وأن يكون العدل الجديد عارفاً بصناعة التوثيق والحلط وما تصح الشهادة به... ولا يتولى هذه
الوظيفة إلا الأئمة فلا تأخر في كل مكان - راجع حول هذه المسألة، عبد الواحد المكي «عدول الشهاد»
بالساحل التونسي في بدايات الـ (1904-1874)، محاولة لدراسة التمدد الاجتماعي، ص 59
من الميراثيون إلى الساحل مسيرة منطقة تونسية عبر العصور، ثمر الزمان وكلية الآداب والعلوم الإنسانية
سوسة، 1999، ص 66-67
19) قريب، 1995، ص 161-166
(20) نفس المرجع السابق
(21) محمد بن الحوجة، صفحات من تاريخ تونس، دار الغرب الإسلامي، 1986، وكذلك نفس المؤلف،
1985، ص 90
«عولك من أجل بونابي واسمه أخفيني» «حوج كلوكيا منترافلكس» ولد بمدينة شيب سنة 1817 م وقد
إلى مدينة بوس صغيراً ودخل الدين الإسلامي وسمى مصطفى وسرع في سيرة خير بناتي التي مع
من أخيه الأمير أحمد وسماه عد تولى العرش في 1837 بحداد مكان شاكير ووجه أخيه وهكذا أصبح
مصطفى حياً حاكم البلاد وزيراً في الدولة وسه لم يتجاوز الخمس والعشرين سنة وتوفي في 26 جويلية
1878 - حول ترجمته بكثر توسع أحمد ابنزال حسين، حمد الأولاد في عائلة محمود بن عبد، تقديم
وتقديم سبي سلبت وصفي القاضي، شركة بريم تونس، جوان 2002، ص 33، المشر 4
(22) أحمد عبد السلام، 1994، ص 12
(23) محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، دار الغرب الإسلامي، 1982، ج 2، ص 51-50
(24) ساهم ارتباطها الشيخ بالحنيف في أنه أصبح يتبنى إلى الفطحات المسورة - ص 67، ويمكن أن نرى ذلك من
حالات ساهم الفصح حيث كان يمسى الخراسان وأحمد وأحمد من الخراسان - كما أنه كان يستعمل لغة مستعملة
بعض الناس في خلافه - راجع حول ذلك راجع محمد الشامي - ص 67 من حياة أحمد حمد الدين
الملياني نسخ «طريقه» «أحمد» - لكنه - راجع - ص 80-81 - في 1995، ص 502
(25) أموت، السلسلة التاريخية، الملاحظة عدد 116، الملاحظة عدد 366، في 1
(26) محمد بن الحوجة، 1986، ص 191
(27) انتمسلة تاريخية، أخافعة عدد 116، الملف عدد 364، الوثيقة عدد 18
(28) قريب، 1995، ص 160-161
(29) في بحثنا في رسالة الدكتور قنات إيجان يضم أسماء العلماء الذين شاركوا في هذه المجالس التأسيسية
واستند في ذلك على أموت، السلسلة التاريخية أخافعة عدد 137، الملف عدد 491، عدد الوثائق 11
(30) حول علاقة هذه الأسره بالحنوف راجع حمادي الداني «توثوق المهن محاصرة تونس في الفترة الحديثة
وتغير مسر - علاقات» - ص 59 من توثوق نور الدين سب لتاريخ الاجتماعي والثقافي مرجع الكتاب السادس
(31) إشراف سالم ليبي، منشورات اللجنة الثقافية بجريريس، 2008، ص 77-78
(32) محمد الفضال ابن عاشور، تراجم الأعلام، الدار التونسية للنشر، 1970، ص 230
(33) نفس المرجع السابق
(34) نفس المرجع، ص 179
(35) نفس المرجع، ص 149 وكذلك محمد بن الحوجة، 1986، ص 436
* هو الفقيه الفاضل الشاعر إبراهيم بولاق الزبيدي، تولى قضاء الجريد منذ 1858، حول ترجمته راجع
محمد «دقة» - مشاهير تونسيين، دار سراس، 1992، ص 50
(36) حد ودي عمارية، الصحافة وتجديد الثقافة، تونس في القرن التاسع عشر، المعهد الوطني للتراث، الدار
التونسية للنشر، 1994، ص 248
(37) تمت فدا الفقيه، رسالة إلى خير الدين يؤيدون فيها مشروعه التحديثي ويطلبون منه أن يشمل هذا
المشروع تنظيم مصاريف الزواج من المهر إلى الدخول حتى يتجنب الناس ما يتبع من الزواج من الفجور،
ما يزيد إلى ضياع أموال الأهالي يسهول إلى الأجانب، راجع الشياي بنعلت، 2001، ص 71-70
(38) أ قريب، 1995، ص 161
(39) عبد المظيف الهامس، 1999، ص 35.

نقد الوعي الجمالي

ما الذي يتيح الجمع بين الجمال والحقيقة في الأثر الفني ؟

آمال الحاج صالح /باحثة، تونس

الفن هو الحفظ الإبداعي للحقيقة في العمل الفني

(مارتن هايدغر)

وتناقضه مفاهيم القبح والمبتذل والهابط والمحزف والناقص. أما الحقيقة فهي نتاج التجربة العلمية والعمل بصل إليها عبر منهج يستند إلى جملة من المبادئ والشروط بسطت في تناقضها مفاهيم الخطأ والوهم والكذب والعلل والباطل، وتجاوزها مفاهيم اليقين والبساطة والتصديق والصواب والتطابق بين العقل ونفسه في مستوى ما هو بصوري. ومع الواقع في مستوى ما هو مادي وسبح من الفهم والعقلية والذات والإدراك. علاوة أن الحقيقة هي مغدوب لحاسة من أهل 'قصرة الحاسة' وأصحاب البرهان يصر صها الجمهور ويفضل عليها الرأي والظن والاعتقاد، في حين أن الجمال هو مقصد كل إنسان وفي مناوئ كل العمة مثلما هو في مناوئ الفلاسفة. فكيف السيل إدن إلى تجاوز هذه الأمية المرهقة أو الاحتماليات المتريكن: إما حقيقة وإما جمال؟ وماذا لو ننطلق من العمل الفني ذاته؟

التفكير الفلسفي الحافق هو الذي يهمن بالبحيرة الجمالية لداتها تصديقا للبدأ الشير: العودة إلى الأشياء داتها قبل الأحكام المسبقة، وهو الذي يكشف عن كون الفن يعد نشاطا إنسانيا عميقا يعبر به الفنان عن قدرته وتوفه المستمر نحو تحاوز الواقع المباشر، يتبع لحقيقة الوجود أن تكشف عن نفسها من خلال جملة من الآثار والمنجزات. ولنا في ثراث الإنسانية من بناءات ومنحوتات ولوحات وجداريات غير شاهد وأحسن مثال. فلنمر النظر إذن إلى أحد الآثار الفنية ولنحدق في إحدى لوحات بيكاسو مثل 'الموناليزا' ونسترق السمع للمسمونية التاسعة ليهنوف ولتساءل كيف لتلك الأنوان والخطوط والمناظر والأصوات والأنغام والإيقاعات والأحجار والأعواد أن تتجاوز تعددها وكثرتها وتنصر في شيء واحد وتحول إلى عمل فني بالمعنى الأصيل

■ اعلم أن شغف الإنسان في الحياة بالجمال يساوي، من حيث الدرجة، تعاطفه لمعانقة المطلق وتوفه اللأمتناهي لمعرفة أسرار الأشياء وللوصول إلى الحقيقة، فالجمال ديدنه وكنهه وما به يتقوّم، وهو ليس فقط نبزاسا لذاته وهاديا لغيره وإنما إكسيرا للخلود وهبة من الدافع الحيوي. لكن اعلم كذلك أن الجمع بين الجمال والحقيقة هو ضرب من القول العجب والخلف المنطقي طالما أن الجمال هو حياة العاطفة والوجدان نصل إليه عبر الإحساس والتخيل والذاكرة والإلهام وتجاوزها مفاهيم المتعة والذوق واللذة والقائم والكامل

ما يكشفه من حقيقة؟ عما الذي يبيح الجمع بين الحمل والحقيقة في الأثر الفني؟ إن معالجة هكذا إخراجا تقتضي مفصلة خطة البحث إلى لحظة أولى يكون فيها الانطلاق من تحديد مفهوم الفن من جهة علاقته بالطبيعة والصناعة والعلم والفلسفة والدين والأخلاق، والانتقال بعد ذلك للتطرق إلى مسألة الإبداع الجمالي والتساؤل عن دور ذاتية الفنان في التجربة الفنية، مع التوقف عند نقد الوعي الجمالي باعتباره واقعا لا محالة في الاغتراب والتشريع لحق جمالية الفتح في المواطنة الاستيطانية، ثم لنصل أخيرا إلى حدث الحقيقة كي لا تحجب في الأثر وتراوح هذا الأخير بين الرمز واللعب والاحتفال.

يبد أن ما يراهن عليه الإحساس وما هو في متناول الحكم هو تفادي الفن الهابط واللعب والجمال الصناعي والشروع في نفي الاعترا ب والإقرار أن الحاجة إلى الفن الأصلي هي حاجة وجودية متأكدة وأن الحياة تكاد تكون غير محتملة من دون الاستمتاع بالأثار الفنية.

مقومات التجربة الفنية:

لا يعني أن صنف سم المر إلا على ما نتج عن حربه، أي بصفة اختيارية تجعل العقل أساسا لأعماله. لكن الفلسفة ارتبطت بالعقل وتكلم العقل لغة المفاهيم وصورته لنا المفاهيم أحداث الواقع، ولئن انغمست العلوم في التجربة وتكلمت التجربة بلغة الرياضيات والأرقام والمعادلات ونقلت لنا هذه المعادلات العلاقات بين الأشياء وصاغت قوانين الظواهر فإن الفنون ترتبط بالأحاسيس الدافئة والمتوترة والخيال الخلا ب والمنتج وبالدائرة العميقة والجماعية وتستكلم لغة الأهواء وتستعير لنا هذه المشاعر عما يدور داخل الذات من جموح نحو المطلق وثورة على السائد وإرادة لتجاوز الحدود نحو اللانهائي.

ربما كان مصطلح الفن غامضا بعض الشيء وآبنا في ذلك أنه يطلق على التقبنة وعلى الفنون الجميلة على الرغم من الاختلاف الكبير بين عمل الحرفي الموجه من قبل أهداف نفعية أدائية وعمل الفنان الممارس لذاته

للكلمة؟ وإذا بحثنا وناملنا فيه ماذا سنجد؟ هل سنعثر على الحقيقة مدفونة هناك مثلما يدفن الذهب في الرمل أم أننا سنحس بالجمال وذلك بأن نمتع العيون ونطرب الأذان ونغرف من نهر الحياة الخالد ما يسكن الجوارح ويطي ب الخواطر؟ أليست هذه لحظة معاناة الأثر بوصفه حدث الحقيقة التي تمتلكننا ولا تمتلكها؟ ألم يقل فرويد أب التحليل النفسي إنها تعبر عن الماضي الطفولي للفنان وإن طيات الثوب الذي ترتديه تلك المرأة التي رسمها ليونارد دي فينشي تحتي مجموعة العقد والمكونات الجنسية الخاصة به؟ ألا تعكس الأثار الفنية عند عمارك وجهة نظر طبقية داخل المجتمع الذي ينخره التناقض؟ ألم يعثر نيتشه موسيقى وغار حصورا باردا للروحانيات المسيحية؟ فإين الحقيقة من كل هذا الركام الهائل من التفسيرات؟ فهل شمة مبررات لغيم حطاب فلسفي حول القيمة الجمالية؟ وهل هي مطلقة سمدية أم نسبية دينية؟ وما علاقة الفن بالحياة؟ وما هي أغراض الفنان؟ وأين توجد القوى التي تمت وراء إنتاج الأثر الفني؟ هل هي الإحساس والخيال، الحدس والشعور؟ وما علاقة الفنان بالتجربة الجمالية؟ وهل يعكس الفن المرحلة التاريخية التي يعاصرها أم يسهم في تغييرها والتأثير في حالتها المستقبلية؟ ما السبيل إلى قيام فن إنساني كوني؟ وكيف نميز في الإبداع الفني بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي؟ وهل تتحدد التجربة الفنية من جهة المبدع أم من جهة المتلقي؟ وأي أسلوب ينبغي أن يعتمد حتى يستطيع أن يقوم بتصنيف فني لفنونه؟ وما هو الفن الذي ينبغي أن نضعه في أعلى السلم والفن الآخر الذي يكون في المرتبة السفلى؟ وبماذا يتميز الجميل الفني عن كل من الجميل الطبيعي والنشاط العلمي والإنتاج الصناعي؟ ما الذي يجعل العمل الفني عملا فنيا بحق؟ وهل كل جميل هو، بنهيا، حقيقي وغير؟ وألا يمكن للشعر والوهم أن يترافقا مع جمالية معينة؟ وهل أن الفن رؤية نفعية للإنسان تحقق السلية وتملا أوقات الفراغ أم أنه نشاط إبداعي لذاته وهو في حد ذاته غاية دون غاية؟ غير أن الإشكال الأساسي الذي يجدر بنا معالجته هو: هل نبي حكما في شأن الأثر الفني من خلال ما يعكسه من جمال أم بموجب

وجهدا منصبا على تقليد المناظر والحركات والأصوات الطبيعية والجميل الفني هو مرآة عاكسة للجميل الطبيعي ولكي يصبح الإنسان فنانا عليه أن يتجول في الطبيعة ليستسخ مواطن الجمال ويستلهم أسرار الإبداع . غير أن أفلاطون نقد هذا التصور بقوله : «الفن محاكاة للمحاكاة أو محاكاة مضاعفة» لأنه يتراجع عن الحق ثلاث مرات الأولى عن الجمال في ذاته (المثال) والثانية عن الجمال الطبيعي (المثيل) والثالثة عن الجمال الفني (الممثل)، ويستدل على ذلك بقوله : « إن هذه الأعمال تنتمي إلى المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الحقيقة وإنه من الممكن الاتيان بها بسهولة حتى لو لم يكن المرء يعرف الحقيقة، إذ أنهم لا يخلفون إلا أوهاما لا أشياء حقيقية» .

و ينتهي إلى الإقرار بأن الفن القائم على المحاكاة هو بعيد كل البعد عن مثال الحق بما هو بجمال في ذاته وخير أسمي

لهذا السبب يكشف أفلاطون عن وجود عروة وثقي تجمع الجمال والحق والخير ويعمد إلى تفسير الفن بوصفه تعبيراً عن الحقيقة ويتعالى به عن مجرد المحاكاة للمظهر الخادعة ويرى أن مصدر الإلهام لدى الفنان هو المثال المعقول للجمال، وآيته في ذلك ما خاطب به هوميروس في معاودة إيون : «إن براعتك في الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى الفن . . . ولكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك» .

و يقصد أن علم الإنسان مأخوذ بالسمع بينما علم الآلهة مأخوذ بالعين لذلك ينبغي أن تعلم آلهة الشعر الشاعر ويجب أن يقتصر هذا الأخير بالحب لكونه محرك الفيلسوف نحو الحق ودافع الفنان نحو الجمال . غير أن نظرية المحاكاة قد مثلت عائقا إبيستيمولوجيا أمام تطور الفنون ونشأة علوم الجمال ، لذلك حاولت مدرسة الفنون الجميلة في عصر النهضة استبدال نظرية المحاكاة التامة البسيطة بنظرية المحاكاة المنقوصة التي تعتمد على القيام بتحريفات وإضافات على ما هو طبيعي ، تبرز من خلالها قدرة الفنان على إنتاج الجمال بمعزل عن التصوير المطابق للواقع ، وقد عبر

والهادف إلى قيمة نوعية متعلقة بالجمال أساسا . لذلك يشير الفن في معناه العام إلى الإنتاج الإنساني الذي يجمع بين الحرية والعقل والإبداع . على هذا النحو يشير لالاند في معجمه إلى أن: الفن أو الفنون تعني «كانتا وإعيا» وبالتالي يتميز الفن على الطبيعة تميز الفعل عن الحركة والحرية عن الضرورة من حيث أنه كما يقول قرنيسس بآيكن «الشيء الذي يصيغه الإنسان إلى الطبيعة» .

كما يتميز الفن عن العلم تميز المعرفة النظرية عن المعرفة العملية إذ لا يعرف الإنسان بالضرورة كل ما يقدر على فعله ولا يصنع بالضرورة ما يقدر على معرفته ، وقد برهن كانط عن ذلك بقوله : «الفن هو العمل الوحيد الذي لا نملك مهارة صنعه حتى وإن كنا نعرفه على الوجه الأكمل» . زد على ذلك أن الفن متميز عن المهنة لأن الفنان هو الصانع الذي يمتلك فكرة عما سيبدعه ولكنه يتحرر من كل غرض مادي

كثيرا ما يقع الناس في الخلط بين «شيء طبيعي والجميل فيستخدمون الواحد منها محل الآخر» غير أن هذا الاستخدام يدعو إلى الأسف ، لأنه يخلط بين ثلاثة أبعاد يختلف كل منها عن الآخر . «شيء طبيعي» يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من السجود الشري وهكذا نتحدث عن «المتان الخلاق» وعن «نابسطه» وهو «العمل الفني» والجميل يشير إلى جدية «أشياء» أو قيمها . أما الاستيقظ . فهو يحتفظ في الكثير من الأحيان بمعنى اللفظ اليوناني الذي اشتق منه Aisthesis إذ أنه يشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها»

ولو عدنا إلى اللسان اللاتيني للاحظنا أن اللفظ Ars قد اشتق منه مفهوم Beaux arts الذي يرتبط بالشاط المهني والفني . ونستنتج من هذا التحديد الإيتيمولوجي أن الفن هو مهارة في الصنع وتقنية للعب وقدرة على الإنتاج والمعرفة الصانعة Savoir faire . لكن ما سر اشتها تعريف الفن على أنه محاكاة للطبيعة؟ وما قيمة مثل هذا التحديد؟ يركز التصور السفسطائي منذ الإغريق على أن جذور الفن متأصلة في أعماق الذات بما أن الإنسان هو مقياس كل شيء وبالتالي يكون الفن مواضعة وإصلاحا

للفن لأن هذه التجربة التي يعيشها الفنان ويختلط فيها الانفعال بالخيال والإشراق بالإحساس تظل لغزا غامضا لا يمكن فك رموزه ومعرفة آليات إنتاجه. والغموض مرده تحول الفن إلى مواد معدة للاستعراض والاستهلاك ولكن الطريق إلى تذوقه والحكم عليه والاستمتاع به عسير ووعر لأن طريق العقل والمفهوم ليس المدخل المناسب ولأن عالم الفن هو عالم العاطفة والشعور والوجدان والإبداع وفيض الخاطر. إن الفن ليس فقط تركيزا بين أصوات واللحن ورسوم وأشكال وكثل بل هو امتزاج بين هاته الأشياء وهناك أمر آخر يضاف إليها ويصغ عليها سحرا ما غير معروف عبّر عنه بول كلي بقوله : «الفن يرمز إلى الخلق مثلما ترمز الأرض إلى الحياة» ويصرح أيضا : «الفن لا يسمح بإعادة إنتاج المرئي بل يجعله مرثيا».

كما يرى أن جوهر الفن يقوم على الإبداع والحرية وينتج نحو التعبير عن اللامرئي بواسطة ما هو مرئي وعما هو مألوف ومعتاد بأشياء غير مألوفة وطرق غير معتادة بقوله : «الفن يخرق الأشياء إلى ما وراء الواقع وما وراء الخيال». إن تذوق الآثار الفنية يقضي إلى نوع من التربية الجمالية التي تساعد كل إنسان على إطلاق العنان للذاتية لكي يمارس العمل الإبداعي وتتحرف في تجربة كاريكاتورية أقرب إلى الهزل منه إلى الجذ، تلعب بالموجودات وتعبث بالمصنوعات لا تكفي بال تكرار والمعاناة بل تولد التنوع والمختلف وتحرر الخيال من النمطية وتهذب اللغة وترتقي بالإحساس وترتجل نحو المجهول واللا نهائي.

لكن ما الفرق بين خبرة الخلق الفني على مستوى الإبداع وخبرة الإدراك الجمالي على مستوى التذوق وخبرة النقد الفني على مستوى التقبل؟ وهل يقتضي ذلك الحصول على درجة معينة من الوعي؟ وماذا يعني بالوعي الجمالي؟ ثم ما الذي يجعل البصر يدرك الحسن في الأجسام والسمع يستجيب إلى الحسن في الأصوات وكيف يتم الحسن في كل ما له علاقة مباشرة بالنفس؟ وهل للحسن في كل تلك الأمور أصل واحد لا أصل سواه أم الحسن شيء يكون في الجسد وشيء

أرسطو من قبل عن هذه الرغبة في تخفي عتبة الطبيعة فتبا بقوله : «إن الإنسان الذي زودته الطبيعة باليد وهي أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج من الفنون ما يكمل به الطبيعة ويقوّمها». واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون». لكن أنظر كيف طوع هيجل هذا المفهوم الأرسطي ليشأ مع فكرته الشاملة بقوله «يكمن الهدف الأساسي للفن في المحاكاة وعبادة أخرى في الاستنساخ البارع للأشياء كما هي موجودة في الطبيعة».

إن فنون المحاكاة عند أرسطو تستخدم الإيقاع واللغة والوزن لتجني إلى الحكمة والعبارة وهي متحررة من أغراض الفائدة والاستعمال وتحدث في النفوس عملية تطهير وتفرغ إلى الملحمة والمهابة والمأساة والشعر والموسيقى والغناء. عندئذ يحدد أرسطو مهمة الفنان في رواية ما يمكن أن يقع من الأحداث وليس في روايتها كما وقعت فعلا مثلما يفعل المؤرخ، ولذلك يطلب منه ما يلي «يفني أن يفصل مستحضر محتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق». هذا الدرس انتبه إليه ليوناردو دافنشي حينما كان في بناء مدرسة جمالية تحررية تحاول أن تتخفف من المدرسة القديمة الميتافيزيقية ومن اللاهوت المسيحي بقوله : «الرسم سيد خلفه والعين تخطئ أقل مما يخطئ الفكر». فكيف أدى تعاظم دور الذات في نشأة الاستطفا؟ ألا ينبغي أن ننقل من فن يحاكي الطبيعة إلى طبيعة تحاكي الفن إذا ما رمنا الانخراط في الثورة الكونية في دنيا الجماليات؟

الذاتية والخلق الفني:

«إن الفنون لا تتولى محاكاة المواضيع التي تمثل أمام أنظارنا وإنما ترتقي إلى الأسباب العقلية التي تنبثق منها طبيعة الأشياء وأخيرا، فإنها تخلق كثيرا من الأشياء بنفسها وهي تصيف إلى شيء ما ينقص كماله لأنها تملك في ذاتها الجمال».

يعبر بول كلي عن صعوبة إيجاد حد جامع مانع

آخر يكون في غير الجسد؟

ارتبط ميلاد علم الجمال بميلاد الذاتية وارتبط اسم الاستبطان باستقلالية الفن وبحرره النفسي من التيهيريق والدين والأخلاق. وكان الفيلسوف الألماني كانت حير معبر عن هذه النزعة الجديدة في التدفق الجمالي، إذ يعود إليه الفضل في إحداث تمييز بين الفن والطبيعة والعلم والتفتية بقوله: «الفن مهارة إنسانية متميزة عن العلم تميز ملكة التدفق عن الملكة النظرية والعملية». كما تصور كانت العمل الفني على أنه بعيد كل البعد عن النشاط الغريزي المسجون داخل الخيال التكراري ورأى أنه منعت عن ذوق جمالي يمارس عن حرية ووعي ولذاته وأن «الجمال هو ما يروق للجميع دون فكرة». زد على ذلك أن كانت أكد على فكرة الفن للفن التي تعني الانغماس في التلقائية والعفوية وغياب التوظيف الأدبي بالنسبة إلى الآثار الفنية وكونها غائية دون غاية. وبالتالي لم يعد الفن يعرف بوصفه محاكاة للطبيعة ولا تنمى الشيء الجميل بل التمثل الجميل للشيء».

اللافت للنظر أن الحداثة الفنية التي نمت خلالها الذاتية قد تميزت بالانتقال من تعريف الجمال على أنه معطى ميتافيزيقي جميل في ذاته ومرتبطة بالكمال والتساوق والانسجام مع نظام الكون إلى تعريفه بالنظر إلى الانطباع والتأثير والتوقع والتمثل والاستقلالية والتلقائية والغالبية وبالتالي تنسيبه ووصفه في التاريخ.

إن التحربة الفنية هي تحربة إبداعية ويتمثل الإبداع في الانفصال عن السائد وإماتلاك قدرة على الاستكشاف والتنبؤ وتسليط الضوء على الحياة البشرية الخفية والتعبير عن الباطن بواسطة لعبة الصور لا سيما وأن هذا النوع من القوة الافتراضية للصور سبب بحث في عمق الفكر عن الامكانيات التي لم يقع استخدامها إلى اليوم». إن ديدن الفنان هو إعادة خلق العالم والانتقال إلى عالم ما فوق الحقيقة وهروب إلى مملكة الحرية وانفلات إلى دنيا الحلم وإن غرضه هو التعبير عن فرديته وتميزه وعبقريته من خلال حبكة حية من الأحداث والمشاعر. وكلما كان أثره الفني الذي أمدعه أصيلاً اقترب من قيمة

الحقيقة وعبر بجلاء عن مطلب المعنى.

وكما قال... هويسمان: «لا يمكن أن نكون مبدعين إلا في الحقل الذي نستطيع فيه أن نعمل دونما التعرض لخطر السخرية».

إن الفرق بين الجميل والجليل هو فرق في الدرجة وليس في النوع بما أن الجليل مشير وعظيم ويؤدي إلى الدهشة والقسوة والفرع والرعب والرقى والمظمة والروعة بينما الجميل ساحر وممتع وحسن ورائق للجميع دون مفهوم. وبالتالي يكون الجليل الحسن الغلاب والجميل بامتياز. لقد بين كانت «أن الذين يملكون إحساساً بالجليل يحملهم صمت ليل صيفي نحو مشاعر راقية عن الصداقة وعن الأبدية وتفاعله العالم». كما أن التدفق الجمالي ليس مجرد متعة حسية وإنما غبطة روحية تدعو إلى النظر بانتباه واللعب مع الوجود وممارسة التفكير بحيث يشعر المرء أنه أدرك الديمومة وشارف على الاكتمال ويكاد يتحد بالملوك. إن ماهية الفن هي الحرية وأن حرية الفنان هي أساس إبداعه وإلهامه وأن ضريبة الحرية هي الجاهل في المحجول والمخاطرة بالحياة من أجل التضحية في سبيل الجمال الفنان.

وكما قال كانت: «لا بد من ذوق حتى نحكم في شأن شيء جميل»، وآيته في ذلك أن الذوق ملكة حكم وليس ملكة إبداع وهو حكم تأملي بحث يحقق الرضا النزاهة الحر دون أية مصلحة حسية أو عقلية. لكن لماذا يظل الجمال لا قيمة له إلا بالنسبة إلى الإنسان؟

وكيف يستعمل الفن في غير محله ويساهم في إفساد الذوق وتنميط الوعي؟

الوعي الجمالي ونقد المجتمع:

«إن الفن لا يستحث وعي طبقة محددة فحسب وإنما وعي الكائنات البشرية من حيث أنها تنتمي إلى النوع وتطور ملكاتها المتحفزة للحياة». لو افترضنا أن أحد الفنانين الكلاسيكيين السابقين عاد إلى الدنيا وطلبتنا منه أن يسلط الضوء على الفنون التي يتداولها أناس هذا الزمان لكشف لنا على الوضعية الإحراحية التي أصبح

عليها الفن في عصرنا ولمصرنا ذلك بأن الفن الحقيقي ترك مكانه للرداءة وأن الفنان الموهوب أصبح يعيش وضعية الاغتراب وأن الفن اليوم فقد قيمته سبب تحول الآثار الفنية إلى بضائع تباع وتشترى وفقا لقيمة استيعابية بعيدة كل البعد عن قيمتها الاستيطيقية الأصلية.

لكن لو فعلنا العكس وبعثنا فنانا مغرما بتقليعات دور الموضة وجنون ما بعد الحداثة إلى جوامع وكنائس القرون الوسطى ليفتش لنا عن خميرة الإبداغ وعلة الحس المرهف والذوق الرفيع لاستوقفته الرموز وتاه بين ثنايا المعجائب وانخرط من حيث لا يدرى في لعبة الوجود وسحرة فتنة اللغة وجمال الطبيعة وفضل الصمت على الوصف والمكوث هناك على الحضور الآن وهنا.

لا يمكن الاكتفاء بالقول بأن كل فنان هو ابن عصره وأن ما ينتجه من آثار يمثل مرآة عاكسة وذاكرة حافظة للأحداث التي جددت في زمانه، كما لا ينبغي أن نخترل لفن في القول بأنه مجرد انعكاس للعلاقات الاجتماعية السائدة وإنما ينبغي التركيز على البعد التغييري الذي يقوم به والمرسالة التحررية الوحيدة التي يؤديها وهذا الأمر قد بينته مدرسة فرنكمورت عندما كشفت عن درجة الاستقلالية التي يتمتع بها الفنان عن كل الضغوطات الاجتماعية والإكراهات السياسية وأبرزت البعد الثوري الذي تختزنه الآثار الفنية في عمقها وبرهنت على ذلك بالقدرة التجاوزية لما هو مبتذل ومنطوقاته التي يمتلكها الفنان وبالتحريض الذي يمارسه الفن تجاه الناس من أجل تحقيق التحرر والانعقاد من كل أشكال الاستغلال والاغتراب. لقد عبر هربرت ماركوز عن هذه الوظيفة النقدية العلاجية بقوله: «لا يستطيع الفن أن يغير العالم ولكنه يستطيع أن يسهم في تغيير وعي الرجال والنساء وغرائزهم التي تمكنهم من تغيير العالم». يسعى الفن إلى إبعاد ما يحجب الحقيقة والواقع ويحاول إفساح المجال للذات الفردية من أجل التجريب والانخراط في الإنسانية بعد تحريرها من ضغط الحاجة وأسر الحماية الطبيعية، كما يساعد الإنسان على فضح المظاهر السلبية للواقع وذلك بأن يوفر له أشكالا راقية من النضال ضد الظلم والإقصاء ويساعده على استثمار الطاقة الكامنة

في المخيلة والعسد في الاحتجاج والتمرد والتطهير من دنس رتابة الحياة اليومية القاتل، ويسمح له بالحلم والأمل والتمتع بالجمال في مملكة التخيل والافتراض والممكن، وقد حمل هيربرت ماركوز الفنان مسؤوليته تجاه مستقبل الحياة الإنسانية في المجتمع ذي البعد الواحد بقوله: «يمكن بواسطة الفن أن يخلق ذلك الواقع الآخر في داخل الواقع نفسه هو عالم الأمل».

إن البعد الجمالي النقدي الذي تريد مدرسة فرنكمورت إبرازه يتوجه بالأساس نحو إعادة بناء الوعي البشري بشكل يتعارض مع التسيط والقولية والأداتية التي تغرق فيها العولمة كل الكائنات. إن رسالة الفن بعد ظهور المدرسة النقدية والاتجاه الإنشائي قد تغيرت من التعبير عن الحقيقة إلى تحقيق التماسك الاجتماعي والتواصل بين الثقافات وبين المبدعين والجمهور، وإن مهمة الآثار الفنية صارت مستندة في نقل المعارف والخبرات من مجتمع إلى آخر وفي تحقيق استمرارية الاتصال في حياة الحضارة ولتفاعل مع ذاكرة الجماعة البشرية. كما أصبح بإمكان الفنان أن يخلق الحقيقة من التنديس والسيان ويقدر على أن يوقف في الناس الشعور بالجمال وأن يجعلهم يتجهون إلى أنفسهم وأن يبدعوا تخطيطات لمستقبلهم وألا يكتفوا بفهم الأشياء الفعلية في الحاضر.

إن الغرض من الفن ليس الاستمتاع والتسلية ولا إشباع الرغبة في المعرفة بل تغيير فهم الناس للواقع من أجل مساعدتهم على تخطيه واستبداله بواقع جديد أكثر انفتاحا وتنوعا. ويمكن للإنسان، من خلال الفن أن يعطين حب الحياة ما استطاع إلى ذلك سبيلا وقبل على الوجود دون تحفظ ويضرب إلى المستقبل بتنازل وكما قال نيتشه: «أيا تكن الحياة فهي جميلة»، وهكذا سيكون الفن أقرب إلى عالم الحقيقة بقدر قربه من موطن الجمال. لكن الإشكال الذي يطرح في العصر ما بعد الحديث هو علاقة الفن بالدين في زمن تصاعدت فيه العدمية فهل يُبنى تقدم الفن على انحصار الأديان وأقول الآلهة كما عبر عن ذلك «هايدغر» وهل يؤدي تزايد العنف بين الأفراد والشر في التاريخ إلى اختفاء الجمال والتشريع لجمالية القبح؟ ما أرادت أن تبينه مدرسة فرنكمورت هو أن موضوع

يساعده على تذكر حقيقة الوجود. ولكن لكي سمح للأثر الفني أن يكون أثرا بالفعل ينبغي أن يكون هناك حراس للوجود يبيجون على ما يحدث للحقيقة. لهذا السبب يميز هايدغر بين الإنتاج الصناعي والإبداع الفني ويرى أن الإبداع يظهر عندما تنكشف الحقيقة في الأثر الفني وتفسح عن وجودها بوصفه صراعا بين الآلهة والفاثين وبين السماء والأرض. وحول هذا الموضوع يقول أيضا: «إن أصل الأثر الفني هو أصل الدوازين التاريخاني للشعب»، وإن الاهتمام بالأثار الفنية لا يصل إلا لوجودها الأصلي، كما يؤكد على أن التجربة المعيشة يمكن أن تكون العنصر الذي في حضنه تغرب الأثار الفنية وتموت، خاصة حينما يتعلق الأمر بالاستهلاك والتقبل الأداتي الذاتي.

هكذا كان الأثر الفني مجرد رمز يسمح بشيء ما أن يشير إلى شيء آخر وكان اكساح التقنية للعالم سبب تصبح الفن وابتماده عن رسالته الوجودية. وهكذا ثبت هايدغر الوجود المستقل للأثر الفني عن المبدع وعن المتلقي ويؤكد استقلالية بنته الأنطولوجية وأسبقيتها عن كل تجربة إنسانية ويرى أن الحقيقة تؤسس ذاتها في الأثر وأن العالم لا يكتشف إنما في شكل والمتلقي يحفظها.

خاتمة:

«إن الفن لم يكن ضروريا في الماضي وحسب بل سببق كذلك في المستقبل أيضا وعلى الدوام» وطالما كانت الفلسفة في صميمها تدبرا مفهوما وصفا دقيقا لمختلف أبعاد التجربة الإنسانية، ولما كانت الظاهرة الجمالية هي أحدها وكان الكائن الأدبي مغرما بالفن من حيث الفطرة ومتعطشا للجمال بغريزته فليس بدعا أن نرى الفلاسفة يولون عناية قصوى بهذا المطلب وشاهد الناس في حياتهم اليومية يصرون على الفوز به والاستمتاع بمحاسبته. غير أن دراسة الفن قد اتخذت عدة أشكال ونحت نحو عدة اتجاهات إذ أراد البعض منها أن تكون مجرد دراسة تجريبية للأذواق، بينما قام البعض الآخر بدراسة نفسية للإبداع الفني والتذوق الجمالي، في حين ربط غيرهم الفن بالنشاط الحضاري وبالأطر الاجتماعية

الفن ليس بالضرورة الجمال بل أشياء أخرى مثل النقد والتحرر والحياة والحقيقة واستبدال النظرية التقليدية بالنظرية الثورية والمعلل الأداتي بالمعلل التواصلية. غير أن المفارقة تكمن في كون الفن لا يتماثل مع الجمال إلا بالمرور بفهمه الصحيح وفي التأكيد على أن تاريخ الفن لم يخل منذ القدم من تمثيلات لمواضيع قبيحة، في هذا السياق ألم يعرف أدنو القبح بأنه ليس سلبا للجمال بل آخر مؤسس له وكذلك بالاتفاق والتوتر الذي يحدده الفنان في نظام الأشياء وأكد على أن «قوة الحرية الذاتية في الأثر الفني» تظهر عندما يدخل الفنان الاضطراب على الانسجام والتوازن السالدين في الكون، وصرح في ذلك بما يلي: «إن قلة الذوق هي الجمال بما هو شيء قبيح؟ لكن هل يجوز أن نجزم بأن الفن الحقيقي لن يظهر إلا عن طريق نقد السلعة ونفي الاستلاب الذي يقع فيه الإنسان نتيجة التقنية؟ وهل يمكن إنقاذ الفن عن طريق إنشاء أنطولوجية للأثر الفني؟

الأثر الفني وحقيقة الوجود:

«حيثما يوجد في العمل الفني انفتاح على الموجود من حيث وجوده وكيفيته هناك انكشاف للحقيقة في الأثر» يخضع الأثر الفني إلى عدة تفسيرات وتأويلات مثل المقاربة المادية التاريخية ومنهجية تحليل النصي ودرب التجربة الهرميوطيقية ونعل هايدغر كان أول من حاول تأصيل قراءة الأثر الفني من زاوية هينومولوجية خاصة مع لوحة الحذاء لفان غوغ وأشعار هودرلين ولما أعلن أن «الفن يكون من حيث الماهية أصلا» وأن «كل فن هو بالأساس شعر أي وحدة حميمة مع اللسان والكلام». وأكد أنه عندما يتم إرسال الأثر الفني إلى المتلقي قصيدة مثلا فإن عالما بأسره يفتح له ويستدعي الإنسان الآخر بالقودوم

بيد أنه إذا كانت التقنية هي أحدث تجليات ميتافيزيقا الذاتية التي دشنها ديكرات من خلال كوجيتوه العجيب وإذا كانت العقلانية الغربية قد ساهمت في نسيان الوجود، فإن الفن بإمكانه أن ينقذ الإنسان من الأوهام التي سجنته فيها التقنية وبإمكانه أيضا أن

ألم يقل هروبرت ماركوز هو الآخر: «أن ذاتية الأفراد تنزع، من خلال الفن، إلى الذويان في الواقع الطبقي؟» أولم يوكل إلى الفنان مهمة الكشف عن قمع الحصاره للفراغ وحلولتها دون إشباع الرغبات الإنسانية؟

بيد أن الإشكال الحاسم الذي يحرّج كل تفكير فلسفي في الظاهرة الفنية هو ذلك الذي يثيره مايكل دوفرون بعد أن قام بالوصف الفنونيلوجي للخبرة الجمالية واعتمد أسلوب التحليل وقارن الاتجاه الجمالي بالاتجاهات غير الجمالية والمتمثل في مقارنة الاتجاه الجمالي بالموضوع الحقيقي وبالموضوع المحبوب، ويمكن صياغته على هذا النحو: هل أن الاتجاه الجمالي هو الاتجاه نحو المحبوب أم الاتجاه نحو الحقيقي؟

في هذا السياق يقول مايكل دوفرون: «إنني أنا الذي أمتلك الحقيقي بينما الجميل هو الذي يمتلكني» ويقصد أن الاتجاه نحو الجميل يشبه اتجاه الإنسان نحو الحقيقي. ونكر أن من الفلسفي لا يبحث بطريقة شرعية عندما يبحث بحقيقة الجمال، ولذلك ينبغي التركيز على المحبوب لأن الحقيقة تكون ذاتية في العمل الفني والخصائص التي تشير إلى توجهها نحو الحقيقي هي الانبهار الذي يعيشه المرء وهو في حالة حب التي هي أحسن تعبيراً عن الخبرة الجمالية التي يمكن أن يعيشها الإنسان. فكيف يا ترى يكون الاتجاه نحو المحبوب هو غير ضامن للتأليف بين الاتجاه نحو الحقيقي والجمال في الآن نفسه فيكون ما هو حقيقي جميلاً وما هو جميل حقيقياً؟ أوليس من الأجدي أن يولف الفنان بين قيمتي الجميل والحقيقي من أجل أن ينتج نحو الحرية؟ ألم يقل بول ريكور في هذا الصدد: «إذا تحرر الفنان من الحقيقي فلا بد أن يجعلوا أنفسهم أحراراً من أجل الجميل» بيد أن التحدي الكبير بالنسبة إلى العرب والمسلمين هو تجاوز التناقض بين الدين والفن والإيمان بإمكانية استثمار الاحتفال بالمقدس من أجل تفعيل آلية الخلق الجمالي والمشاركة في إنتاج الآثار الفنية، فهل يجوز لنا القول بوجود فن عربي إسلامي؟ وما هي خصوصية الرؤية الجمالية في الإسلام؟

والثقافة الثقافية، فاتجه البحث نحو علاقة الفنان بالجمهور والصلة بين الباطن والمقتبل. إن كان الفن يمثل رؤية للواقع تتجلى من خلال ذاتية الفنان وتنعكس الأعمال والآثار الثقافية التي تنتمي إليها فإن من الضروري أن يقوم هذا الجوهر النفيس بعدة أدوار ويلعب عدة وظائف ترتبط بالطاقة الإبداعية لدى الفنان وبالحاجات الاستيطانية لدى المجتمع وبالتجليات الوحدوية للحقيقة. وقد عبر هيجس عن هذه الوظيفة بقوله: «إن هدف الفن يتمثل في أن يظهر للعالم ما يتولد عن الروح»، ويقصد بذلك أن العمل الفني يتوسط الحسي المحض والفكري المحض، وكما قال فلووير: «إن مكانة المبدع بالنسبة إلى أثره هي مثل مكانة الإله بالنسبة إلى خلقه»

لكن أن يعتبر الفن رؤية للعالم ووسيطاً رمزياً بين الإنسان وغيره وأداة للتعبير عن مكونات الذات وحركات الفكر نحو العود إلى ذاته فذلك أمر يدهي ولا يمكن المحاولة شأنه. ولكن أن يتحول الأمر الفني إلى سلاح نقدي يعمل على إحراج الثقافة السائدة ويقوم بنفض الحضارة الصناعية ويحرر الناس من الخداع والتمويه ومحاصرة إمكانات الحياة بذلك ما يثير الاستغراب ويدعو إلى الدهشة والتدبر، إذ كيف يا ترى تنهض الفنون بوظيفة إظهار ما يريد أن يحتفي وتختفي ما يريد أن يظهر؟ وإلى أي مدى يجوز لنا أن نفسر الآثار بطريقة علمية؟ ألا يؤدي ذلك إلى فقدانها لهادتها السحرية واختفاء قيمتها الجمالية؟ ألم يقل سارتر: «إن الفن هو ذات الإنسان الطموحة إلى استعادة حريتها؟ وما صحة ما قاله فرويد عن الفن بأنه «إشباع خيالي لرغبات لاشعورية ومحاولة لتفادي الصراع المكشوف مع قوى الكبت» وعن الفنان بأنه «إنسان منطوي يكاد يصبح عصائياً»؟ وما قيمة الاعتبار الماركسي للفن بأنه جزء من البنية الفوقية التي تعكس ثقافة الطبقة الاجتماعية المهيمنة وإعلانه بأن «الواقع الاجتماعي هو مصدر الأفكار المحركة للعمل الفني»؟ هل يعني ذلك أن الفن مجرد إيديولوجيا تصدّر الأوهام أم أنه تعبير عن حقيقة الصراع القائم بين الطبقات الاجتماعية؟ ثم

مقاربة تحليلية تقنية لطريقة أداء التقسيم في الكمان الشرقي

(«محمود القرشة» نموذجاً)

محمد العربي / باحث تونس

وفي السياق ذاته، تبرز أهمية موقع الآلة والعاظف في تبيين المستوح الموسيقي. حيث برزت عديد الشخصيات العربية المدعمة التي عملت على توثيق وإرساء مدارس مختلفة في طرق الأداء على آلة الكمنجة، خاصة في نوعية الألحان الموسيقية المعتمدة، وتوطيعها لعادات تعبيرية معينة، وصولاً إلى تحقيق منظومة حديثة لدى نعاظف يحمل عنها البعد الحسي، الذوقي والعلمي.

ولم يقتصر دور هذه الشخصيات العربية على التأسيس لتلك المدارس، بل أنه تجاوزها إلى استقطاب ثلثة من العاظفين العرب الشبان الذين اختصوا، في فترات مدونة وفي مواقع متعددة، في لعوب والآداء، بذكر من بينهم العاظف «محمود القرشة»⁽¹⁾ الذي لا يزال إلى يومنا هذا من أبرز أعلام الكمنجة الشرقية ومحط إعجاب أغلب عاظفي الكمنجة في العالم العربي. فقد عمل هذا الأخير على إنشاء توجه فكري موسيقي تعبري خاص به، معتمداً في ذلك على بحثه المتواصل في تطوير تقنيات وأساليب العزف، حيث يمكن ملاحظة ذلك من خلال مساهمته الفعالة في عديد الأعمال الفنية كسجيل الصوتيات والتقسيم والأغاني الشرقية الكلاسيكية والعربية المعاصرة.

وهذا ما يجعلنا حريصين على فك بعض رموز أدائه على الكمان الشرقي، إذ اخترنا لذلك تحليل جزء ثان من تقسيم «لمحمود القرشة» في مقام الكردي على درجة التوى باعتماد تسجيل سمعي بصري أدّاه في حفل مباشر⁽²⁾، ولعمل اختيارنا لهذا المثال (التقسيم) يعود إلى كونه يمثل مجالا حراً وواسعاً يستطيع فيه العاظف إبراز قدراته ورويته الفنية الخاصة.

تعتبر آلة الكمنجة اليوم إحدى أهم الآلات الموسيقية المؤنثة لأكبر الفرق الناشطة في العالم العربي، حيث أصبحت لها مكانة هامة في التأليف الموسيقي العربي خاصة في مصر مع بداية النهضة الثقافية، وقد أخذت هذه المكانة في الرقي تدريجياً لتطور دور هاته الآلة في الفرق الموسيقية من مجرّد المسايرة والمصاحبة إلى الاختصاص في العزف المنفرد ذي الدلالات والأبعاد التعبيرية الفنية، إذ ساهم ذلك في بروز مدارس متعددة ومتنوعة في العزف على الكمنجة الشرقية مع نهاية القرن العشرين.

درجة ارتكازه، امتداد فضائه الصوتي، ونوعية تعديل آلة الكمنجة حتى نستطيع تخيل وضع الأصابع على الأوتار:

* المدة الزمنية: 24 ثانية.

* المقام: كردي.

* درجة الارتكاز: التوى (صول).

* الامتداد: من الكردي إلى جواب الشنبلة (مي

مخفوفة)

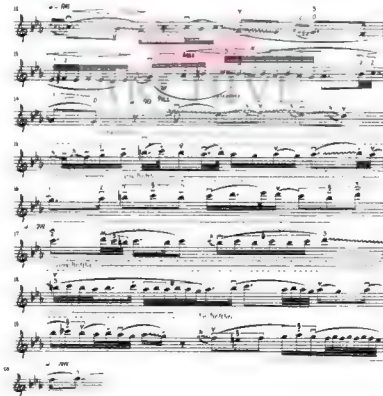
* التعديل: ري صول- ري صول

فما هي خصوصيات أسلوب الأداء التقنية والتعبيرية على آلة الكمنجة لديه؟ وما الذي يميز هذه الخصوصيات في قالب التقسيم تحديدا، باعتباره قالباً حرّاً يستطيع العازف أن يستحضر فيه مخزونه المقامي المتناسب مع لحظة تعبيره الحيثية اللا إدراكية، وكيفية بلورتها في نفس الوقت بتقنيات محددة بصفة إبداعية؟

«النص الموسيقي للتقسيم أداء» محمود القرشة:

اعتمادا على التسجيل السمعي البصري لهذا التقسيم المؤدى على آلة الكمنجة يمكن أن نحدد مدته الزمنية،

كليوباترا 2



- أجزاء التقسيم:

يقسم الجزء الثاني من التقسيم إلى جمل لحنية وتستهمل الحروف الأبجدية (ج 1 - ا 1 - ج 2 - ب 1 - ...). لتحديد موضعها بالنص. وتقسّم الجمل إلى خلايا حيث يتم تحليلها لحنيًا وتقنيًا على مستوى العزف. ثم دراسته ومعاينته وتدوينه بالاعتماد على الشوواء كوحدة زمنية على مدى كامل التقسيم مع وجوب التفطن إلى الفواصل والسكتات التي تأتي بطريقة عفوية داخل منظومة الارتجال الحر.

لذلك نختار اللجوء إلى برنامج "cuhase" لضبط سرعة التقسيم ضبطًا دقيقًا، لتتمكن من كتابة تقسيم مرتجل يمكن عزفه وتحليل تقنياته

الجزء	جمل	الخطوة	الخطوة الإيقاعية	مدة الإيقاع
ج 1	ج 1	ج 1	ج 1	ج 1
	ج 2	ج 2	ج 2	ج 2
	ج 3	ج 3	ج 3	ج 3
ج 2	ج 2 ب	ج 2 ب	ج 2 ب	ج 2 ب
	ج 2 ج	ج 2 ج	ج 2 ج	ج 2 ج
	ج 2 د	ج 2 د	ج 2 د	ج 2 د
ج 3	ج 3	ج 3	ج 3	ج 3
	ج 4	ج 4	ج 4	ج 4
	ج 5	ج 5	ج 5	ج 5

نلاحظ أنّ هذا الجزء من التقسيم ينقسم إلى أربع جمل تتألف الأولى من ثلاث خلايا، في حين تتجزأ الجملة الثانية والثالثة إلى خنيتين، أما الرابعة فتتكوّن

من ست خلايا، كما نلاحظ أنّ هاته الخلايا تدوم بين ثابنتين وأربع ثوانٍ.

1. الجملة الأولى: ج 2 !

تتكوّن هذه الجملة من ثلاث خلايا في مقام الحجاز.

1.1. الخلية الأولى: ج 2 !



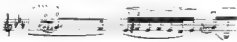
- يلاحظ في هذه الخلية اعتماد الخطوة الإيقاعية التي تقدّر ب 96 مل، وذلك لطرح العقد الأول من مقام الحجاز مقارنة بالخلية السابقة 104 مل في مقام الصبا.

- التأكيد في هذه الخلية على درجات العقد الأول لمقام الحجاز: روى (الكردان، الماهور والحصار) من خلال ترقيم شدة درجة الكردان والماهور.

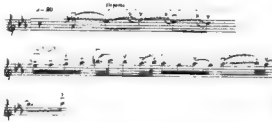
- استقرار الخلية الأولى من هذه الجملة على درجة الحصار بطريقة غير متوقعة من خلال كتم نفس درجة الحصار (لا محفوفة)، وهو ما يعطي للمسار اللحني معنى الاستفهام.

- استعمال حركة الانزلاق مع اعتماد سرعة دنقة بين كل من درجتي الماهور والحصار بالإصبع الثاني والأول، ما يبيّن لنا سهولة التحكم في تنفيذ هذه التقنية (الانزلاق) لدى هذا العازف بطرق عدّة.

- اعتماد تقنية المجدب على مستوى القوس لتسهيل عملية تفخيم درجة الكردان وإبراز حركة الانزلاق المشحونة بالحفاص تدريجي للصوت.

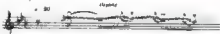


2. الجملة الثانية: ج 2 ب



- تنقسم هذه الجملة إلى خلتين:

1.1. الخلّة الأولى: ج 2 ب 1



في هذه الخلّة نلاحظ اعتماد محمود القرشة حركتين زخرفيتين مختلفتي المصدر، إذ يمكننا أن نلاحظ استعماله في الشكل الإيقاعي الأزل والمتمثل في المشالتين، حركة الزلاّلة (بالطبع طابع كيو سيقي شرقي، وقد تعرّضنا لهذه الحركة أكثر من مرّة خلال التحليل، حيث تبرز وتُظهِرنا المركزية في أدائه، وإذا تمعّنا أكثر في الحركة الموالية المتكوّنة من ثلاثة مشالات، سنرى أنه يعتمد حركة زخرفيّة مركّبة تتكوّن من داعمّة مقترنة بـخلقة، إذ أنّ عملية إدماج هاتين الحركتين ببعضهما البعض يستوجب دقّة وسرعة عند التنفيذ، كما يستدعي في ذات الوقت عقليةً مفتوحة على أنماط موسيقية عديدة على غرار النمط الهندي، والذي يعتمد كثيراً على الحركات الزخرفيّة المركّبة من هذا القبيل (التي تعرّف بالدّاهضة والزّحلقة بصورة متزامنة) وهذا الأمر يبرز لنا مدى أهمية تنوّع المصادر التي قد يكون محمود القرشة استقى منها مخزونه الموسيقي، ومن هنا يمكن اعتبار محمود القرشة من أوّل العازفين المجدّدين في مجال أسلوبية تعبير الكمان الشرقي، فهذا النوع من الزخارف لا نجده معتمداً إلّا لديه خاصة في الحواريات

2.1. الخلّة الثانية: ج 2 ا

هي عبارة عن إجابة للخلّة السابقة، حيث نلاحظ وجود تشابه واختلاف على مستوى البناء اللحني والإيقاعي مع الخلّة الأولى خاصّة عند بداية كل خلّة:



الخلّة الثانية



الخلّة الأولى

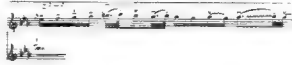
تختلف الخلّة الأولى عن الثانية ببدايتها معارضة ثلاثيّة مركّبة متكوّنة من ثلاث درجات (المحير، الكردان والمهور)، في حين تبدأ الخلّة الثانية بقاضة متكوّنة من درجتين (الكردان والمعجم)، الأمر الذي يجعل الخللا داخل التقسيم متصلة ببعضها ومختلفة في الوقت نفسه لكي تشكل وحدة لحنية متجانسة ويبدو عن الزنابة والتكرار.



أمّا في هذا المثال فنلاحظ استعمال محمود القرشة لنفس التوليفة الزخرفية التي تعرّضنا إليها سابقاً في الجملة الثانية من الجزء الأوّل للتقسيم، لكن هذه المرّة في مقام الشّد عريان وهذا ما يؤكّد وجود وحدات زخرفيّة أساسية يوظّفها بطريقة متواترة في عزفه، ويمكن تبين نفس الشّيء أيضاً في الخلّة اللاّحقة:



2.1 الخلية الثانية، ج 1 ب



- تقسم هذه الخلية إلى ثلاثة أشكال إيقاعية مختلفة:

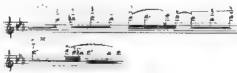


نلاحظ في هذه الخلية تعبيراً في المسار اللحني والبناء الإيقاعي مقارنة بالخلية السابقة، حيث يتقل العزف من المنطقة الصوتية الوسطى للألة ليتمركز في جواباتها على وتر المبحر، أي بالانتقال من الرضعية الأولى إلى الثالثة باستعمال تقنية الانزلاق السريع بواسطة الإصبع الأول والثاني، حيث تعد حركة الانزلاق بالإصبع الثاني انطلاقاً من درجة جواب الجهر كاه مع ضمان استمراريتها لتستقر على درجة الشهم بواسطة الإصبع الأول كضلعاً على اعتماد تقنية القوس المفكك، الأمر الذي يجعل الثقل بين الوضعتين أكثر سهولة ومرونة



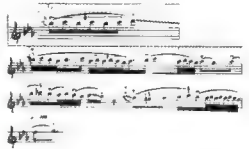
ويعود العازف في هذا المثال إلى اعتماد تقنية كظم الذبذبات ألا وهي جواب الماهور والحصار، لكن هذه المرة في الموضع الثالث من الألة، حيث يصبح تنفيذ هذه التقنية في موضع مماثل ليس بالأمر السهل، فهو يرتبط أساساً بمدى تمكن وقدره العازف على الثقل بين مختلف وضعت الألة دون الإحلال بالعنصر التعبيري الحيوي للجملة.

3. الجملة الثالثة: ج 1 ج



ترى في هذه الجملة أن العزف يتمركز في منطقة الجوابات على وتر المبحر، حيث يمكن تبيين انتقال العازف من الموضع الثالث إلى الخامس أثناء أدائه للعد الثاني من مقام الحجاز التوى دون أن نلاحظ أي انقطاع في المعنى اللحني، إذ أنه يستعمل السبابة عند عزفه درجة جواب الماهور بطريقة سريعة ومتقنة تتوافق مع التسق الإيقاعي واللحني للجملة، وهو ما يذكّرنا بطريقة عزف الكمان الكلاسيكي الغربي الذي يعتمد بصورة كبيرة على هذا الإصبع (السبابة) أثناء تنفيذ الحركات الانتقال بين مختلف وضعت الألة، كما نلاحظ في بداية الخلية الثانية من الجملة السابقة توظيف نفس التقنية باعتماد نفس الإصبع (السبابة)، وهنا نلاحظ أن محمود القرشة يستعمل هذه الوحدات التقنية بصورة واعية في عزفه بهدف إلباس اللون الطربي الكلاسيكي ثوباً جديداً يتم عن انفتاحه على الموسيقى الأخرى كالموسيقى الغربية والتركية، وفي هذا الصدد يؤكد الأستاذ علي السريتي على هذا التهج فيقول: «لا مانع من استغلال بعض التقنيات الغربية كوسيلة تخدم التكوين الشامل لموسيقى سماعة منشع ومتأصل في موسيقا العربية» (أنيس القليبي، 1998، 73) ثم يضيف: «وما الاحتكاك بالتقنيات الغربية إلا مواصلة لسنة التلاقح بين الحضارات والأخذ بالآليات التطور التي تنفع موسيقانا العربية دون المسّ من جوهرها» (3)

4. الجملة الزابغة: ج 2 د1



هي قفلة الجزء الثاني من التقسيم وتتكوّن من أربع خلايا.

1.4. الخلية الأولى: ج 2 د1



يمكن اعتبار هذه الخلية إجابة للجملة السابقة من حيث المعنى اللحني، ويتجلى ذلك خاصّةً من خلال تغير البناء الإيقاعي (استعمال الشكل الإيقاعي الأساسي) واللحني (مسار لحني نازل).

تفتيًا، نرى من خلال هذا المثال أنّ محمود القرشة يستعمل حركة الانزلاق بالإصبع الثالث التي تنطلق في الاتجاه النازل من درجة جواب المحيّر لتبلغ درجة جواب الماهور، الأمر الذي يجعل انتقاله من الوضعية الخامسة إلى الثالثة أكثر سهولة وجمالية:



إن إدماج كل من هذه الزخارف في جملة مماثلة على الوضعية الثالثة من الآلة، يبين أهمية المحاولات التي أراد محمود القرشة من ورثتها توسيع الأفاق التقنية التي من شأنها أن ترقى بمستوى الأسلوب في العزف

على آلة الكمنجة الشرقية، حيث يحده يوطف تقنية الانزلاق إلى جانب تقنية الزغردة كما هو الحال في هذه الخلية لكن في سياق مغاير من ناحية الأسلوب، ويمكن أن نلاحظ ذلك عند استعماله لحركة الانزلاق في خطوة سريعة 78 = ٧٨ وبانتقال سريع ومضبوط من الناحية الزمنية بين كل من الوضعية الخامسة والثالثة

2.4. الخلية الثانية: ج 2 د2



تستعرض هذه الخلية المرواحة بين كل من الزخارف التالية.

الزمرة (المكوّنة من ثلاث درجات آلا وهي جواب الماهور والكردان والحصار)

- كتم الطنين الصوري لدرجة جواب الكردان باستعمال الإصبع الرابع والقوس.

- الزخرفة بين كل من درجتي جواب الماهور والكردان

يصبح تنفيذ كل من هذه الوحدات الزخرفية في الموضع الثالث من الآلة أمراً صعباً نوعاً ما، حيث يحاول هنا محمود القرشة تطويع تقنية الانتقال بين الوضعيات إلى ضروريات الأداء في الموسيقى الشرقية، وهو بالتالي ما يعكس لدى هذا العازف الاختلاف والتنوع على مستوى خيال الارتجال لكل نغمة، فلكل مقام جمالية معينة تؤثر في طريقة وتمط التفكير العازف عند الأداء وتساهم، بالتالي، في بلورة أسلوبه، وهذا ما يستدعي أهمية تفرع عصريين أساسيين هما المقاربة اللحنية الذاتية للمقام والذراية التقنية لأسباب العزف والأداء خاصّة من حيث الأمانة المطلوبة لتنفيذ الجملة الموسيقية.



يعود العارف المؤلف في هذه الخلية إلى التأكيد على نفس الوحدات الزخرفية المعتمدة في الخلية السابقة، لكن في ثوب إيقاعي لحني متجدد ومختلف عن السابق، حيث نلاحظ في الجزء الثاني من هذه الخلية كيفية توظيفه لكل من تقنية الانزلاق وكنم الطنين الصوتي درجة داخل الزمرة على النحو الآتي:



كما نلاحظ في هذين المثالين استعمال محمود القرشة لنفس الحركة الزخرفية (الزُمرة)، فقد حُزِف الزمرة في المثال الأول بالطريقة الكلاسيكية المعمورة في طرق الأداء الشرقي على الكمان. أمّا في المثال الثاني فنجد أنه يعتمد خطوة إيقاعية أقل سرعة لكي يتمكن من إدماج بعض الحركات الزخرفية الإضافية داخل الشكل الإيقاعي، حيث يمكن أن نرى بوضوح كيفية استعماله لتقنية كظم النفس الصوتي لدرجة حوالب المعجم بتغيير اتجاه القوس من الدّفع إلى الجذب في سرعة مضبوطة يصعب إتقانها في النسخ اللحني والإيقاعي المطلوب، خاصة وأن توظيف هذا التّرع من الزّخارف يتطلّب دراية للمقام بأساليب العناء، فالزّحلة والزّغردة والزّمر تقنيات للحجوة أثناء اهتزازات الحبال الصوتية. وقد تميّز عرف محمود القرشة باعتداده تلك الزّخارف لتوليد المسارات اللحنية والإيقاعية وهذا ما يدلّ عن تمكّنه من فهم تقنيات الغناء العربي إضافة إلى قدرته على الارتجال التي تمكّنه من السيطرة على الجزئيات الزخرفية الضخيرة لتوظيفها كوحدات تقنية أساسية داخل المسار اللحني للتقسيم.



تؤكد هذه القفلة استقرار البناء اللحني على مقام الكردى التوى، كما تمثل القفلة النهائية للتقسيم خاصة من خلال توظيف تقنية التّرعيد المطوّل بالإصبع الثاني على درجة جواب الجهر كاه كفاصل تمهيد للقفلة على درجة السهم بالإصبع الأوّل والغناء في الجزء الأخير، أمّا تقنيًا فنلاحظ اعتماد العارف نفس الحركات الزخرفية كالدّاعمة والزّغردة والزّحلة في توليفة مختلفة عن التي سبقتها من حيث المسار اللحني والإيقاعي، لكن من المظاهر الجديدة التي اعتمدها محمود القرشة في هذه القفلة هو الاستقرار على جواب درجة الارتكاز (السهم)، ومن هنا يمكننا أن نتبين بأن نظام القفلات لديه مختلف عن النظام المعتمد والسائد في الموسيقى الشرقية الكلاسيكية، الأمر الذي يساهم في تحكّم البطلانيه الجمالي والمنفرد.

من خلال الجزء الثاني للتقسيم نلاحظ أنّ محمود القرشة يوظف تقنية الانتقال بين مختلف الوضعيات ويمكن، بالتالي، من تنفيذ الجمل بإحكام، حيث نراه يتصرّف براحة أثناء عزفه الارتجالي في المناطق الحادة (بين كل من الوضعيات: الأولى، الثالثة والخامسة) في الجوّ الأصلي للمقام، ونلاحظ ذلك في كل من الجملة الثالثة والرابعة التي تظهر لنا قدرته على التحكم في أدائه عندما يعزف في منطقة الجوانبات باعتداده تقنية الانزلاق السريع للسنة وصولاً إلى الوصية الحامسة انطلاقاً من الوصية الثالثة في الجملة الثالثة، ثم إعادة نفس التقنية درحلة الإصبع الثالث من الوصية الخامسة إلى الوصية الثالثة في بداية الجملة الرابعة، وبالتالي فإن تمكّنه من هذه التقنية يجعل ثأدية الجمل الموسيقية من الناحية التقنية واللحنية أيسر

ويمكن أن نستشف من هذه الجمل أنّ محمود القرشة

دائم البحث في سبل تحديث وتطوير وإثراء تقنيات العزف والأداء، لأن مستوى العزف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمستوى التنفيذ التقني. الأمر الذي يسهل للعازف صياغة رؤيته الفنية الذاتية وتصويراته الجمالية، فمحمود القرشة يتميز بالأصالة والتحديد والابتكار على حدّ سواء، فضلاً عن المرواحة بين الطابع الشرقي الكلاسيكي والطابع الحديث المعاصر، وعنده فإنّ العنصر الزايل بين هذه الصفات يتمثل في الجانب التقني الذي يزيل كل العوائق والصعوبات التي من شأنها أن تعطل عملية الأداء وتوسع في المقابل أفقه التعبيري حتى تجعله أكثر انفتاحاً على مواطن جمال غير معهود، ومن خلال هذا التقسيم يمكن حصر ابتكاراته من حيث التجديد في العناصر التالية:

- بلورة حركة القفلة في الارتجال باعتماد تقنية الانزلاق بالإصبع الثاني
- اعتماد الأشكال الإيقاعية السداسية والثلاثية على كامل مراحل التقسيم.
- اعتماد حركة اليد اليمنى في غاية الانسجام مع حركة أصابع اليد اليسرى.
- تطوير تقنية حركة الزئمة في العود إلى قوس الكمان الشرقي.
- استعمال حركة كتف الطين الصوتي للمرجات باعتماد أصابع اليد اليسرى أو بالقوس أو بالاكثين في الوقت ذاته.
- استعمال الانزلاق والترديد في وضعيات متقدمة من فروع الكمنجة.

- اعتماد كل من الشدة واللين في أغلب الجمل.

يعتبر التقسيم من أقدم الصيغ الموسيقية التقليدية المعتمدة في التعبير، فهو يتميز عن بقية الصيغ المتواترة بكونه مرتجلاً حيناً، ويعتمد في ذلك على الهمم والحفظ الجيد للمقامات بمختلف عقودها وأجناسها. وكما جاء في قول الباحث الموسيقي محمود عجان: «التقاسيم هي عبارة عن ألحان حرة مرتجلة، تعزف على آلة موسيقية عربية متفردة، ومن أيّ مقام مختار. ومن الآلات الموسيقية التي هي في أساس تكوينها تعطي أصواتاً مستساغة تساعد في إظهار الجمال اللحني وتأثيره حسب الملحون عند العرب النائي بأنواعه والعود والقانون» (4)

ويمكن التقسيم العازف من أن يستعرض مهاراته الموسيقية والمزجية المتأقنة من سمة ذاكرته وراثتها بالمعرفة الموسيقية والمقامات خاصة، لذلك يرى أغلب الباحثين والمؤلفين أنّ أداء هذا النمط يستوجب كثيراً من الذقة والمعرفة، وفي هذا الإطار قال نبيل عبد المولاه: «إنّ التقسيم باعتباره نوعاً من الارتجال وكذلك من التلحين الآلي في مقام معين، كثيراً ما ينظر إليه على أنه أرقى للتعبير الموسيقية الآلية العربية. ثمّ إنه يمثل عدّة عوائق وصعوبات إبان تدوينه لسببين أولهما أنّ الكتابة الموسيقية الأوروبية محدودة بالنظر إلى التعبير الموسيقي العربي ذي المحتوى الوجداني في التقسيم... وثانيهما أنّ تدوين الأداء بطريقة آمنة جداً يتطلب مجهوداً كبيراً وتركيزاً أكبر، زيادة على سماع مرهف ومثابرة وتأن في تدقيق تفاصيل الأداء وجزيئاته» (5).

المصادر والمراجع

- حكيم (راضى)، فلسفة القرن عند سوزان لانجر، العراق، طباعة وشر دار الشؤون الثقافية العامة أفق عربية - أبو ملحم (علي)، في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، بيروت، الطبعة الأولى.
- حلمي مطر (أميرة)، فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها، الطبعة الثانية، مصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- عجمان (محمود)، دراسة في الدور والصنع الآتية العربية لحناً وقلماً، الطبعة الأولى، دمشق، دار الفلاس.

- الحلو (سليم)، الموسيقى لظاهرة، الطبعة الثانية، بيروت، منشورات مكتبة الحياه، 1961
- المُنْتَقَب (رضا)، تنسيق «حندار كاز كردي» لرياض الشهابي، قراءة تحليلية لتقنيات العزف وأاليب الأداء، رسالة ختم الدروس من شهادة الماجستير علوم ثقافة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2007 - 2008 .
- التركي (ياسين)، احمد اخضاري، دراسة تحليلية لبعض أعماله وأسلوبه في العزف، المعهد العالي للموسيقى، تونس، ورسالة ختم الدروس الجامعية، إشراف محمد عبيد، 2003 .
- باللغة الفرنسية
- PENESCO, (Anne), Les Instruments à archet dans les musiques du 20ème siècle, coll. Musique - Musicologie, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992
- LALO, (Edouard), Symphonie espagnole, librairie schurmer's de la musique classique, Hal-Leonard corporation, Etats unes, vol. 1236.
- PINCHERLE, (Marc), Le violon, 1ème éd., coll. Que sais-je ? n°22 mille, Paris. Presses Universitaires De France. 1983
- YEHUDI, (menuhin), La légende du violon, paris, Flammarion, 1996
- FERRUCCIO, (Busoni), L'esthétique musicale, collection musique ouverte France, Minerve 1990
- LAGRANGE, (Frédéric), Musicien d'Égypte : cite de la musique, France : janvier 1996
- السندات الرسمية والسجعة البصرية : تسجيل سمعي بصري حي - تسجيل صوتي، قرص ليزر لبرنامج تلفزيوني مصري بعنوان «اصولوهات».
- المحاورات - حوار مع الدكتور المصري «حسن شراره»

الهوامش والإحالات

- (1) هو من أبرز لعابره في العالم العربي، ولد بمدينة منصور، عقد عام 1948 من عائلة موسيقية ونومي سنة 1999. بدأ عزف الكسحة على الطريقة الشماحية التقليدية، وما أدرك سن السادسة أصبح عزفا في فرقة المصورة للفرق الشعبية - حصل على شهادة البكالوريا العامة وياشر دراسة الكليات الغربية على يد «اسماعيل زكي» لمدة ثلاث سنوات - تشمل في ما بعد بالحلقات والتسجيلات
- (2) يعود هذا التسجيل إلى حفل مباشر لفرقة الإبداع المصرية أو المناسبة بقيادة أحمد مراد حسن، منظمة مؤسسة الإبداع والتفكير المصرية في شهر فيفري من سنة 1987 مسرح الجمهورية بالقاهرة وكان محمد عبد الوهاب من بين الحاضرين آنذاك
- (3) القليبي (أنيس)، الشماحية والكثافة في تعليم الموسيقى العربية. طريقة عفي السريوني نموذجاً، بحث لنيل رسالة ختم الدروس الجامعية، المعهد العالي للموسيقى تونس، 1998. ص 73 - 76 .
- (4) عجمان، محمود، التراث الموسيقي - دراسة في الدور والفن الأثني العربي حاد رقاب، ط 1، دمشق، دار الطلائع، 1990، ص 16 .
- (5) Abdmouleh, Nabil, La tradition du nay arabe, Les deux maîtres - Amin al-Buzani et Ali al-Darwish, these de doctorat, l'université Paris X - Vincennes - Saint Denis 2006, pp 216-217 «Le taqsim, étant à la fois une sorte d'improvisation et une composition instantanée dans un maqam donné, est souvent considéré comme la plus haute expression de la musique instrumentale arabe. La transcription d'un taqsim à l'aide de la notation occidentale n'est pas une tâche facile et ce pour deux raisons principales : la première est que l'écriture musicale arabo-pennine est limitée et imparfaite, elle ne permet de traduire l'essence et le contenu émotif du taqsim. La seconde est que la réalisation d'une transcription retenant le plus fidèlement possible le jeu du musicien, exige un effort considérable de concentration, une oreille fine, une grande patience, une disponibilité et une persévérance dans la recherche des détails de l'interprétation»

من إبداعات الموسيقى العربية المعاصرة رباعيّات الخيّام نموذجاً

يحيى قريعة/باحث، تونس

توطئة:

للحضارة العربية الإسلامية تراث موسيقيّ على غاية من الثراء والعمق، لم تُكشف بعد الكثير من كنوزه لأنّ عشرات المخطوطات ما زالت تقبع في رفوف المكتبات شرقاً وغرباً(1).

لكنّ ما نشر من مصادر قديمة ومراجع حديثة يشهد بأنّ العرب ساهموا بقسط وافر في تطوير المعرفة الموسيقية، بدليل أنّ بعض المستشرقين لم يتردّدوا في الحديث عن تأثير العرب في نظرية الموسيقى الغربية(2).

لم تكن الموسيقى في الحضارة العربيّة الإسلاميّة حكراً على أهل الاختصاص بل كانت موضع اهتمام كبير لدى الأدباء(3) والفلاسفة بصمة أحصى(4) ولا شك أنّ هذا الاهتمام الواسع دوراً كبيراً في إثراء الخطاب عن الموسيقى، حتّى بلغ ذروته في الشّطير مع صفيّ الدين الأرموي (ت 1294م) الذي ألفت التّرتيب الموسيقيّ بالحروف والأرقام وألف كتابين «الأول بعنوان الألفاظ» والثّاني بعنوان «الزّمان الشّرفيّة في السّبب التّأليفيّة».

بعد ركود سبّي(5) تواصل إلى أواخر القرن التاسع عشر بدأت الموسيقى العربيّة تسنّد نفسها بتوار مع حركة الإصلاح على جميع الأصعدة، وقد شهدت العقود الأولى من القرن الماضي بروز ملحّين ومغنين كباراً أمثال زكريّا أحمد وسيّد درويش ومحمّد القصبجي وأمّ كلثوم ومحمّد عبد الوهاب ورياض السّنباطي وفريد الأطرش وغيرهم. لكنّ حركة الإبداع الموسيقيّ هذه لم تصاحبها عموماً حركة نقدية كبيرة لاعتبارات حضاريّة وثقافيّة لا يسمح المقام بتفصيل القول فيها.

يندرج مقالنا هذا في سياق المجهودات التي يبذلها منذ عقود العديد من المتخصصين في دراسة الموسيقى العربيّة قصد تأصيلها(6) والكشف عن مقوماتها الإبداعية اعتماداً على مقاييس موضوعيّة بعيدة أكثر ما يمكن عن المواقف الانطباعية والأحكام الاعتباطية.

في هذا السياق، اخترنا الاشتغال على قصيدة «رباعيّات الخيّام» باعتبارها عيّنة ممثلة (في تقديراتنا)، للإبداع الموسيقيّ العربيّ خلال القرن الماضي،

إلى عديد اللغات كالفرنسية والألمانية(9)، وبهذه الترجمات أصبحت نصاً ذا شهرة عالمية. وقد ترجم أحمد رامي جزءاً من هذه القصيدة (168 رباعية) سنة 1924، ويُذكر أنه تعلّم اللغة الفارسية خصيصاً لترجمتها.

لحن رياض السنباطي هذه القصيدة سنة 1949، ويدوّان هذا العمل مثل تحوّلاً حاسماً في مسيرته الفنية ممّكّنهُ من الانضمام إلى كوكبة من كبار الملحنين للمطربة أم كلثوم. (زكرياء أحمد والقصبجي) وأثبت جدارته في لحن قلب القصيدة خاصة.

تحتوي القصيدة التي تختّ بها أم كلثوم على خمس عشرة رباعية أدخلت عليها عديد التحويرات سواء على مستوى المعجم (تغيير بعض الكلمات) أو على مستوى ترتيب الرباعيات (مقارنة بالقصيدة الأصلية كما ترجمها أحمد رامي).

إدوارد هذه القصيدة في بحر السريع:

سمعت صوتاً هائلاً في السحر

نادى من الغيب غفاة البشر

متعلّـن متعلّـن متعلّـن متعلّـن

متعلّـن متعلّـن متعلّـن متعلّـن

بعد إعمال النظر في هذه القصيدة في مستوى الخطاب الشعري، تبين لنا أنه يمكن تقسيمها إلى وحدتين: الوحدة الأولى، من بداية القصيدة إلى قول الشاعر «لم أدرك لماذا جئت أين المقرّ» ونقترح وضعها تحت عنوان «صوت الرّغبة». أما الوحدة الثانية فتمثّل بقية القصيدة أي الرباعيات الخمس الأخيرة التي يمكن وضعها تحت عنوان «صوت التوبة».

ونظراً لإعجابنا الخاص بها. وهذا ما لا ينبغي أن نخفيه رغم ما يبدو فيه من ذاتية قد تتعارض مع مبدأ الموضوعية في نظر البعض(7). من زاوية نظر أخرى يتعيّن الانتباه إلى أنّ هذه القصيدة شأن أغلب أغاني السيّدّة أم كلثوم حظيت بإعجاب الفئة المتعلّمة، خاصة التي تفهم الشعر النصيح وتحسن تدوّقه، وهذا عامل لا ينبغي الاستغفاف به لتقويم العمل الإبداعي في كلّ الفنون(8).

بيد أنّ ما شجّعنا أكثر على دراسة هذه القصيدة هو إحساسنا بأنّها عمل إبداعيّ تفاعلت فيه الكلمة واللحن والأداء تفاعلاً غنياً لتكون مثلاً جيّداً للدرس.

سنستلّق من هذه الفرضيات للكشف عن سمات الإبداع في قصيدة رباعيات الخيّام مركزين أساساً على التّشاكل بين المعطى الشعري والمعطى الموسيقي فيها، ونظراً لضيق المجال سنكتفي هنا بدراسة الرباعية الأولى فقط.

I - في القصيدة شعراً وغناء :

تُنسب قصيدة رباعيات الخيّام إلى الشاعر الفارسي عمر الخيّام، وهو غياب الدّين أبو الفتح ابن إبراهيم النيسابوري (1048 - 1125) وسُمّي كذلك نسبة إلى والده الذي كان صانعاً للخيام. عاش عمر الخيّام في رعاية الدّولة السَلجُوقيّة، وكان أيضاً عالماً في الفلك والرياضيات والفلسفة وله عديد المؤلّفات نذكر منها «رسالة في براهين الجبر والحساب»، «ميزان الحكمة» و«رسائل في كليات الوجود».

تحتوي قصيدة رباعيات الخيّام على ما يزيد عن ألف رباعية، وقد أقدم إدوارد فيتزجيرالد على ترجمتها إلى الإنكليزية سنة 1859، من ثمّ تالت ترجماتها

II - في الخطاب الموسيقي للقصيد :

الرباعية الأولى :

سَمِعْتُ صَوْتًا هَاتِمًا فِي الشَّجَرِ

نَادَى مِنَ الْعَبِيبِ عُقَّةَ الْبَشَرِ

هُبُوا أَمْلُوا كَأَسَ الْمُنَى

قَبْلَ أَنْ تَمْلَأَ كَأَسَ الْمُرِّ كَفَّ الْقَدَرِ

تتكوّن هذه الرباعية من ثماني وحدات لحنية تُوجز

القول فيها كالآتي :

عموماً يمكن تحليل الخطاب الموسيقي لهذه القصيدة بتقسيم كلّ رباعية إلى وحدات لحنية (10) وذلك اعتماداً على مقاييس مختلفة (السكوت، تغيير درجة الارتكاز، التحول المقامي، التحول الإيقاعي، الزكوز على درجة محورية). وفي ضوء هذا المعطى نقترح تحليل (11) الرباعية الأولى من القصيدة. يقول نصّ القصيدة :

الملاحظات ¹²	الوحدة اللحنية
استهلّت أم كلثوم الغناء بدرجة الراسم ثمّ تدرّجت في الصعود حيث ركّزت درجة الراسم ثمّ درجة الموقاة لتستقر على درجة الراسم وتبرز جنس راسم على درجة الراسم	الوحدة اللحنية الأولى 16 م 19 م 2 م
وهي إعادة للوحدة اللحنية الأولى	الوحدة اللحنية الثانية 19 م 22 م 3 م
واصلت أم كلثوم التدرّج التصاعدي لدرجات جنس راسم على درجة الراسم وظلّت من حافل إلى آخر لدرجة السكاه ثمّ الزكوز الموقاة على درجة الجهر كد	الوحدة اللحنية الثالثة 22 م 25 م 2 م
هي إعادة للوحدة اللحنية الأولى	الوحدة اللحنية الرابعة 25 م 28 م 3 م
هي إعادة للوحدة اللحنية الثانية	الوحدة اللحنية الخامسة 28 م 31 م 3 م
وهي إعادة للوحدة اللحنية الثالثة	الوحدة اللحنية السادسة 31 م 34 م 2 م
بدأ الغناء من درجة النوى كواصلّة للخطّ اللحني المبتدئ من قول ثمّ الزكوز الموقاة على درجتي الحصار والنوى والعودة إلى الارتكاز على درجة الراسم.	الوحدة اللحنية السابعة 34 م 36 م 2 م
التأكيد على درجة الحصار ثمّ التزول التدريجي بموقلات موقاة على الدرجات المكوّنة لجنس راسم على درجة الراسم، نوى ثمّ جهركاه ثمّ سكاه ثمّ دو كاه والاستقرار النهائي على درجة الراسم.	الوحدة اللحنية الثامنة 36 م 40 م 2 م

انظر الترميم الموسيقي للرباعية في الملاحق لتتج كلّ هذه الملاحظات.

يقوم المسار اللحني لهذه الرباعية على حركتين أساسيتين :

حركة تصاعدية من الوحدة اللحنية الأولى إلى الوحدة اللحنية السابعة وحركة ثانية نازلة تشمل الوحدة اللحنية الثامنة

حركة تنازلية (امتلاء الكأس ، الموت)

(نزول من التوى إلى الرّاست)

حركة تصاعدية (سحر ، استفاقة ، كأس)

(صعود من الرّاست إلى التوى)

إنّ هذا التقابل بين الحركتين، حركة الصّعود إلى أقصى درجة الحصار ثمّ النزول إلى درجة الرّاست يشكّله تقابل مغزوي بين الحياة في أجلى مظاهرها (سحر، استفاقة، كأس) التي عبّرت عنها الحركة التصاعدية (صعود = حياة) وبين الموت في أبشع مظاهره (امتلاء الكأس الذي تجسده الحركة النّازلة)

على صعيد آخر نلاحظ أنّ الرباعية برمتها تنقسم إلى ثماني وحدات كلامية (13) تفصل بينها ثماني فراغات تملؤها إمّا اللّزمة الموسيقية أو السّكوت (سمعت صوتا هاتفا في السّحر نادى من الغيب غفاة البشر هبوا املؤوا كأس المني قبل أن تملأ كأس العمر كفّ القدر) وفي هذا شيء أقرب إلى التشاكل بين تقسيم الوحدات الكلامية والوحدات اللحنية، بين الّثني الصّغرى للمعنى والّثني الصّغرى للمعنى. إنّ هذه القرائن في مجملها تؤكّد التّفاعل بين المعطى الشعري والمعطى الموسيقي، أي العلاقة الوطيدة بين الموسيقى والشّعر، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بتعليل بقية الرباعيّات شعرا ولحنا

في ضوء هذا الجدول، نلاحظ أنّ الملمّحن اقتصر في تلحين هذه الرباعية على مستوى جنس راست على درجة الرّاست، وذلك بتركيز درجاته المحورية مع جنس لدرجة الحُصار.

III- التّشاكل بين المعنى والمغنى :

إذا دقّقنا النّظر في الرباعية الأولى والوحدات اللحنية المكوّنة لها سنلاحظ أنّها تحتوي على إعدادات (انظر الجدول السّابق)، أي أنّها تحتوي في الأصل على أربع وحدات لحنية ممّا يتناسب مع عدد أشطار الرباعية (4 أشطار)، معنى ذلك أنّ رياض السيناوي خصّ كلّ شطر بوحدة لحنية مستقلة. وبذلك يمكن القول إنّ المسار اللحني لهذه الرباعية يتناسب إلى حدّ كبير مع مآرها وبناها الشعري.

لم تكن إعادة الوحدة اللحنية لأربع مرّات من قبل الصّنف بل إنّ في هذه الإعداد ما يبعد على خلق مناح مقاميّ متنسب، مناح يؤدّي به تأثير على استلغني غير ترسيخ مقام الرّاست (وهذا استنام الرّنسي في هذا العمل) في جنسه الأول، ثمّ إنّ في إعدادة الشّعر الأثر ترسيخا للمعنى الشعري في دهر المستمع وهي إعادة مُتشاكّلة في تقديرنا مع مدلول النداء الذي جاء به الهاتف سيما أنّ المقصود بالنداء هم غفاة الشّعر (النّائمون)، الذين يتقبض إيقاظهم من غفوتهم، تردّد النداء، غفاعة الشّعر في علمتهم عن سرعة مرور الرّوسّ أشبه بالذين يغطّون في نوم عميق، غير واعين بما حولهم. وإيقاظ المستغرق في نومه يقتضي بطبيعة الحال تكرار النداء فما بالك والنداء أنت من بعيد، من الغيب، من السّماء.

إنّ الدّعوة للإقبال على الحياة بهذا النداء المتكرّر فجرا لتذكّرنا بنبأه المؤدّن لصلاة الفجر، وبما أنّ كأس المني هي أقرب إلى الكناية عن الخمرة فإنّ الدّعوة للإقبال على ملذّات الحياة تصحّ دعوة شبه مقدّمة.

خاتمة:

الخطاب الشعري والخطاب الموسيقي، ونحن مقتنعون بأن إيجار دراسة تحليلية مفصلة لكامل القصيدة في ضوء المقاربات الحديثة لتحليل الموسيقي، كالمقاربة الشكرية، مثلاً، أو المقاربات السيميولوجية المعاصرة (أعمال ناتبي مثلاً) يمكن أن يساعد على مزيد فهم هذه العلاقة المثنية بين الشعر والموسيقى.

يمكن القول إذن إن هذا التشاكل الذي بيننا مظاهره في مطلع قصيدة رباعيات الخيام يمثل واحداً من أبرز العوامل التي ساهمت في تأسيس «إبداعية» هذا العمل، بيد أن تحليلنا هذا يبقى محاولة لا يبرأ أوجه التفاعل بين

الملحق: الترقيم الموسيقي

رباعيات الخيام

أحمد زامي

رباعي النحاسي

المصادر والمراجع

باللغة العربية

- شوقي، (جلال)، العلوم العقلية في المخطوطات العربية - دراسة وثائقية ونصوص، ط 1، الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، إدارة التأليف والترجمة والنشر، 1990
- طريف الحوي، (عبد)، فلسفة العلم في القرن العشرين الأصول، خصص، الأفق المستقبلية، علم المعرفة، الكويت، مجلس اعلمي للثقافة والفنون، العدد 264، ديسمبر 2000
- فاروق، (هاتري جورج)، دراسات في الموسيقى الشرقية، مع 1، التاريخ والنظرية، القاهرة، جمع وإعداد ألكهارد بويرر، بر. أسني المياوي، مراجعة امريس فتح الله، 2005
- موسوعة بهجة المعرفة، مسيرة الحضارة، مع 1، المجموعة الثانية، الكتاب رقم 2، طرابلس، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان 1982.

باللغة الفرنسية

- Bujic, (Bojan), «Critique Musicale », Dictionnaire Encyclopédique de la musique, Paris, T 1, Robert Laffont, 1989.
- Nattiez, (Jean Jacques), Musicologie générale et sémiologie, Paris, Chestan Bourgois, 1993, p32-61.

الهوامش والإحالات

- (1) فاروق، هادي ح.ج.، دراسات في موسيقى شرقية، مع 1، التاريخ والنظرية، جمع وإعداد ألكهارد بويرر، تر. أماني حسن، مراجعة امريس فتح الله، القاهرة، 2005، ص 191-439
- شوقي، جلال، العلوم العقلية في المخطوطات العربية - دراسة وثائقية ونصوص، ط 1، الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، إدارة التأليف والترجمة والنشر، 1990، الفصل المنشور ص 10-12.
- (2) فاروق، هاتري جورج، المرجع السابق ص 327 - 438
- (3) من المصادر الأدبية التي تركز بالإحالات عن الموسيقى يذكر بالخصوص «كتاب الأغاني» لأبي فرح الأصبهاني وكتاب «المغنى الفريد» لابن عبد ربه.
- (4) من أشهر الفلاسفة الذين ساهموا في التطوير للموسيقى يذكر بالخصوص ابويوسف يعقوب الكندي صاحب «رسائل في الموسيقى» لعل أهمها رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى وأبويوسف القارابي صاحب كتاب «الموسيقى الكبير» فصلا عن كتابين مفقودين في ما يبدو «كتاب في إحصاء الألفاظ» و«كلام في الموسيقى».
- (5) فلوب سبي لأن النشاط الموسيقي وخاصة في الحانبي الإبداعي من لم يتوقف قط وإذا كان المتصوفة قد ساهموا خلال ما يسمى عصر الانحطاط في إثراء التسامع وإن العصر العثماني لم يعدم بعض الإبداعات خاصة في مجال الآلة وما يعرف بالنوصلات تنظر في هذا السياق مثلا موسوعة بهجة المعرفة، مسيرة الحضارة، مع 1، المجموعة الثانية، الكتاب رقم 2، طرابلس، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان 1982، ص 437
- (6) انظر مثلا: قطار، محمود، دراسات في الموسيقى العربية، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1987.
- (7) الزواوي، الأسعد، الفهارس الشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة، تونس، مركز النشر الجامعي، 2008-2009.
- (8) الصقلي، مراد، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الحادي، تونس، بيت الحكمة، 2008.
- (9) لا شك أن دراسة الأعمال الموسيقية من زاوية عذبة تقتضي الموضوعية بيد أن الموضوعية في العلوم الإنسانية وبصفة أحسن في المجال الفني لا تعني انفصال الفات عن الموضوع كل الاتصال بل إنها لم تعد

تعمي ذلك حتى في علوم الطبيعة بعد أن برهنت الدراسات الأيستمولوجية المعاصرة على ضرورة تجاوز الرؤية الوضعية «Positiviste» للظواهر. انظر في هذا الصدد:

طريف الخولي، عيسى، ملهعة العلم في القرن العشرين - الأصول الحصاد، الأفاق المستقبلية، عالم المعرفة، الكويت، المجلس العلمي للثقافة والفنون، العدد 264، ديسمبر 2000، الفصل السابع خاصه ص - 391 461. وانظر أيضا:

- Bujic, Bryan, « Critique Musicale », Dictionnaire Encyclopedique de la musique, Paris, T 1, Robert Laffont, 1989. p562-566.

(8) ليس اجتماع الجماعير الواسعة بالعمل قريبة موضوعية بالضرورة على التميز لكن يتعين أحدهم بعض الاعتبار مع قرآن أخرى أي ضمن ما يسمي جون جاك ناتي مستوي التلقي «resthésique» انظر:

- Nattiez, J J, Musicologie générale et sémiologie, Paris, Christian Bourgois, 1991, p32-61

(9)

الحقيقي، عهد المنعم، عمر الحثام والزبائيات، ص 214

(10) هي كل فكرة لحنية ناتجة مكتملة الساء نتهي عموما بداية الوحدة اللحنية الجديدة ويشترط أن تكون كل

وحدة لحنية واضحة للمستمع بحيث يمكنه تحديد وإدراك بدايتها ونهايتها

(11) سرمر للمقياس بحرف «م» كما يستعمل هذه الطريقة للإشارة إلى رقم المقياس:

(12) انظر الترتيب الموسيقي للزبائية في الملاحق لتتبع كل هذه الملاحظات

(13) يقصد بالوحدة الكلامية لفظاً أو مجموعة الألفاظ المتماثلة بشكل مستمر، والتي تأتي بعدها فراغ يملأه

سكون أو لامة موسيقية

مالخوليا

أمامة الزاير / شاعرة، تونس

ألا جارتنا تلك	ماذا؟
سوداء الحيّ تلك تسكب بياض "السفساري"	هل كنا نيسمل ونحوقل مثل رماد إله
للعائدين من داموس الغرب..	مشنوق
"عبرنا" شجرة الميلاد	نهرسه الزبح؟
مخلعها النضيق ليلة شبقه	هل كانت رعشتنا الأولى صندوف بريد
سوداء الحيّ ألكماء تلك، ذات الستين عاما،	للشيطان؟
رأيها تغادر الإطار النضيق المعلق في نزل	هل كانت قبلتنا الأولى سجعا للكهان
"الهناء".	وتخاريف عجوز صماء؟
ثم ماذا؟	ماذا أيضا؟
هل أودعنا ناب الأرق أجسادنا ؟	هل كنا جبهة ضرائب مسعورين
وانتظرنا طويلا؟	قبضة وهم
هل كنا رجسا نغتسل عند قدمي شيخ؟	وسواد في اللوحة لمر تفهمه؟
يا شيخبي ...	هل كنا غرابا يشهق ملء الليل
تلك الأجساد أجسادنا	ويطمع شباك الجارة؟

نهدهن الموطوءة مثل كيس نخالة
 أحمر شفاههن جراء جرياء
 أصابعهن المشققة منفضة سجانر
 أعينهن فزاعة حقل التمح
 هذا برق نهج مرسيليا في الرابعة فجرا .

قطيع من غبار
 تلك الأجساد أجسادنا
 قطع الليل الملحد
 تلك أجسادنا..
 ثم ماذا؟

هل كنا بعض مجوس
 محتبس الظل
 ونشطه؟

لقد يكون البرق ضفادع تنقر من بئر الحكاية.
 إيه ثم ماذا؟

لقد اخترت محرقتي بعناية
 وأشعلت المباخر وأعواد الذد
 وانتظرت في غابتي
 مثل غروب شندية

كان الظل حروف جز وأفعال تعدية
 كان الظل شقشة الحرف
 كان الظل نصف الكأس.

.....
 (الظل مسكون بنباح الظل).
 ماذا أيضا؟

بأشواها الملونة
 وحناتها التي تغمر يديها، كامل يديها...
 ولطخة حمراء على جبيني.
 وماذا بعد؟
 هذه الـ "ماذا" تولول كأن لمر نكتف بالحريق.
 هذه الـ "ماذا" جوع أسطوري لا أذكره.

القلب مائدة قمار
 اللون جرّة "الغناج"
 الضوت نكتة مرصدة.
 ثم ماذا أيضا؟
 ألم نكتف بعد؟

هذه حرائق برايرة مزوا بحقل التمح
 هذا بول بنات نهج مرسيليا

الفراشات لا تموت

سحر سنالة / شاعرة، تونس

في الحلم يتسبع المغنى
 لشهوة عامضة
 ليقناع بلبس خواءنا
 فأبيض عن جسدي
 أخني حبيبي المنقلد بالحلم
 فيتنسج الماء لأشرب وجهي
 أنا العارفة في تفاصيل الرحيل
 أتبع موتي في خطوط الماء
 أسرقه نبوءة نبوءة
 اقتصصه حتى الإختراب الأخير
 ثرأضعد إلى قبلي
 أضعد إليك
 تزجسة عذراء
 في الحلم يتسبع المغنى
 لشهوة عامضة
 ليقناع بلبس خواءنا
 فأبيض عن جسدي
 أخني حبيبي المنقلد بالحلم
 فيتنسج الماء لأشرب وجهي
 أنا العارفة في تفاصيل الرحيل
 أتبع موتي في خطوط الماء
 أسرقه نبوءة نبوءة
 اقتصصه حتى الإختراب الأخير
 ثرأضعد إلى قبلي
 أضعد إليك
 تزجسة عذراء
 كقراشة هاربة من سطوة اللون
 أفجر رؤياي
 كغابة غريبة
 أحط على كتف النهر

تَآئِهَاتُ الْغُيُومِ تَجَفُّ

احميدة الصولي / كاتبة، تونس

تَنَامُ طُيُورُ الْفَيَافِي، وَفِي وَهْمَا بِيَدْرِ يَسْتَفِيقُ.

تَنَامُ، وَفِي صَحْوَةِ الضَّوْءِ، يُغْرَى الْخِمَاصُ.

تُفِيقُ.

هُوَ الْجَوْعُ يَا سَيِّدِي رَاقِفٌ فِي الْعَيُونِ،

يَحَاكِي الْجَفَافَ سَرَابًا.

وَيَحْكِي ذُنَابَ الْغُرُوبِ.

تَعَطَّرَتِ الْأَرْضُ أَوْ أَخْضَبَتْ

فَالْأَمَانِيُّ جَلُوبٌ.

كَأَنَّكَ تَكْبُرُ فِي دَاخِلِي صَارِخًا،

إِنَّ صَمْتِي ضَجِيجٌ.

سَوَاحِلُ هَذَا الْخَضَرِ مَجْلَلَةٌ بِالْعَبَاءِ،

وَيَكْبُرُ فِينَا اصْطِبَادُ الْأَمَانِيِّ،

وَنَحْنُ هَبَاءٌ وَنَحْنُ مَتَاءٌ.

وَلَيْسَ بِهَذَا الْمَتَاءِ دُرُوبٌ،

وَلَيْسَ بِهِ مَا تَرَاهُ.

أَجَلُ طَرَفِكَ الْمُسْتَنِمِرُ نَرَّ الشَّمْسِ

تَهْرُبُ فِي الْآأْتِجَاءِ.

فَذَا مُحْشَرٌ تَتَلَاطَمُ فِيهِ هَوَاجِسُنَا

وَفَوْ سَاءَ.

وَذِي زَهْرَةٍ تَتَفَنِّي عَطْرَهَا

فِي أَفْقَالَتِ النَّسَائِمِ عَابِقَةٌ بِالدَّوَاهِي.

وَذِي مَوْجَةٍ أَثَرَتْ أَنْ تَقْرَ مِنْ الشَّطِّ،

نَسْفَرِيبِينَ الْمَلَاهِي.

وَذِي أَمْنِيَاتٍ تَعَاثُرُ شَمْسَ الصَّبَاحِ،

وَتَعْلَقُو كَلَالَةً فِي قَمَرِ الْإِنْفَاءِ.

وَذِي صِنَوَاعِ غُرُودَةٍ أَجْعَلَتْ رَوْعَةَ اللَّحْنِ

وَأَتَنَحَّرَتْ فِي انْكَسَارِ الضَّبَاءِ.

وَأَوْرَقَتِ اللَّحْظَاتُ عَمِيرًا،

وَفِي زَفْرَةٍ، أُخْفِدْتُ قُورَةً الصَّبْرِ، لَاحَتْ سَمَائِي.

كَأَنَّ الْقَضَاءَ يُفِيقُ

عَلَى بَحْرَةٍ مِنْ سَبِيلِي، إِمَامَ.

إذا استيقظت نجمة في الضباب صَحَى

وفي تحلُرْ،

كل المجزأت ترجعها،

وكل المرات ترفضها،

وتأكل من لحمها الأنجمُ.

إذا استيقظت نجمة في المساء،

وكانت على خطوتين من القمر السرمدي،

حيازى الغيوم تجفُ،

وتجفو مواويلها القتراتُ،

يَهْبُ على خطوها طلسمُ.

إذا استيقظت نجمتي في الهرب المربع،

أكف عن الارتباك،

وأحضنها أستزيد الضلوعُ

وتأني العصفيرُ تأسرُها بالنشيد،

وتغرقها في الظلام الشموعُ.

ففي نجمتي مرفأً للأقاج وشلو الطيور؟

وفي نجمتي مربع للبراكين،

تحرس موتى الزهور.

وبيني وبينى تقوم المسافات أهلة بالصفيح.

إذا الضوء أسكره الانتباه لنجمي،

يَهِيمُ الظلامُ بأودية من دُموغ.

كذلك السنونو، وبعض نوارسنا،

في احتفال الصقيع،

ترود المهاوى وتنسج أشعة وقلوغ.

وتوقظ سرب الغوايات زاهية كانتباه الخراف.

شقاء نهيم أذعية للربيع.

فذي تأنهات الغيوم تجفُ،

وتتطل منها غيوم عجاف.

ولست الذي يخلب الأمنيات،

يُخدعها لخيول الضباب.

قلي في فجاج الشراب كدروب،

نُعالطى عبر صمغ الكلام.

أعري حيلهم بأوجاعها، أمر أنا؟

فكل الأمانى التي قد حفرت بروحي

تنام على هذقات الشراب.

وأحصى الأمانى

فلا أستطيع ابتلاع العباب.

هنا واحدة من خمول، ومن غردق،

وشراب الظماء من الطير.

مزن يباب.

وقلبي على الأيك يهيم

شظايا اكتئاب.

قصيدتان

تعريب منحي النصري / جامع، تونس

(1)

J'ai vu des villes

succomber sous l'avancée des mousses.
des balcons entacher la pureté de la pierre.
J'ai vu des drapeaux s'incliner au vent.
J'ai vu des villes
vivre en marge de leurs habitants,
malgré leur habitants,
et s'élever jusqu'à être flux dans le ciel
en suicidant leurs citoyens
par les égouts
Des cités de ciment armé
écrasées sous le poing de la bête
J'ai vu des hommes
Clairs
Survivre sur un trottoir
Avec un thermos de café et l'épée encore à la ceinture.
Et des femmes cheminer
sans baisser les yeux
le long d'une plage de blé.

Alicia Martínez

Traduit de l'espagnol par Annie Salager

رأيت مدنا

تنداعى بعمل زحف الرعوات،
شرفات تطلّح نقاة الحجارة.
رأيت رايات تحني للريح
رأيت مدنا
تعيش على هامش سكّانها،
رغم سكّانها،
وتعلو حتى تغدو فيضا في السماء
قاضية على مواطنيها
بالوالبع.
حواضر من الإسمت المنسّح
سحقنها قبضة الوحش
رأيت رجالا
سبخات فاتحة
يتمشّون على الرصيف
مع ترمس قهوة والسيف لما يرنّ في الحزام.
ونساء يسنن
دون أن يفضضن الأبصار
بمحاذاة شاطئ من القمح.

أليسيا مارتينز : شاعرة ومثّلة إسبانية تدير البرنامج الثقافي لعضء الدّرادو بلنسية حيث تتولّى تنظيم المنقيات الشعرية والعروض المسرحية. وهي تشرف أيضا على مهرجان الشعر الركحي ببلية. وتشارك بانتظام في دورات السلام التي تنظمها جماعة السلام الشعري بطليطلة.

(2)

المنزل الذي لا اسم له

La maison sans nom

Je reviens vers toi, mon corps, une fois perdue
la clé de cette vieille maison sans nom.

أعود إليك جسدي عندما يفتح
مفتاح هذا البيت الذي لا اسم له.

Poursuivi par des brouillards qui me crevaient,
j'écoute la haute nuit
elle me dit une parole jamais née,
j'ouvre de part en part la porte
et le vide me pose un verrou sur les yeux

مُلاحَقًا بضبابيات تصدّعنني،
أصغي إلى الليل الدامس
إنه يقول لي كلاما لم يكن قط،
أفتح الباب على مصراعيه
فيجعل الفراغ مزلاجًا على عيوني

Comment en retenir le chant ?

كيف أحتفظ منه بالنشيد؟

Je suis le chen et toi la langue pure
ou meurt la noire serrure de la pensée

أنا الكلب وأنت اللغة الناصية
حيث يتلاشى قفل المفكرة الأسود

Traduit du catalan par François- Michel Durazzo
Yaume Pont

يوم بون شاعر إسباني من إقليم كاتالونيا، ساهم مساهمة فعالة في تجديد الشعر الكاتالاني وكتاتانته متجذرة في تراث هذا الإقليم ولكنها لا تخلو من تأثير الآداب الأوروبية ولاسيما الإنجليزية والألمانية والفرنسية والإيطالية. تحصل منجزه الشعري على عدة جوائز ويوم بون ناقد أيضا وهو يدرّس الأدب في جامعة مدينة ليذا التي احذر منها. وقد نشر العديد من البحوث عن الشعر الكاتالاني والأندلسي.

الترجمة العربية للمفصدين تمت عن الترجمة الفرنسية المنشورة في

VOIX VIVES, de Méditerranée en Méditerranée, Anthologie Sete 2013, Editions Bruno Doucey, France, 2013.

ماذا قال لي ...؟

أمال مختار / كاتبة، تونس

اشبهت عليّ الأمور وأنا أمشي مرتعشة على تلك
نمطية الأولى من عمري، مرحلة الهشاشة وانعدام
التجربة، فبدت لي منه الرجولة التي تأسر كل أنثى في
من نأزوني تلك فوقعت في الفخ.

نيل زوجتي؟ أم هو قنوي الذي تعثر فيه؟
كنت أقرب إلى الطفولة مني إلى الشباب لما غادرت
قريتي الساحلية، وتأثيرتي كانت معدل الامتياز في امتحان
البكالوريا ومنحة من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
للدخول في السوربون في اختصاص الفرنسية

أما دعوات أمي وعائلتي فقد كانت بلا حساب،
فجعلتها تعويذتي لحمايتي من كل الشرور المترصدة بي،
أنا الشابة الجميلة التي ألقى بها التفوق بين براثن المغامرة
وهي ما تزال روحاً غاملاً لا تفقه من أسرار الحياة وعشها
شباباً!

كان زادي الوحيد حقيقة أحلامي وأحلام عائلتي بعد
فشل أمي الأكبر في نيل شهادة البكالوريا وانقطاعه عن
التعليم وانصرافه إلى الانحراف بأنتم معنى الكلمة.

في تلك الحقيقة تكلمت أحلامنا جميعاً: أحلامي
بنيل شهادة الدكتوراه والتدريس في السوربون والعودة

ظللت متشبثة بقراري حتى تلك اللحظة
قراري أو قسني الواهية التي ستنقلني من الغرق
في بحر يقول لونه مسامته إنه منطقة خصبة للعواصف
والأعاصير.
قراري الذي نبت في مثل نبوءة غير أنه لا نبي في
قومه..

الكل في عائلتي كان يساند قراري في تواطئ الصمت،
أما عند لحظة الحسم فقد كنت وحيدة عزلاء مثل نبتة
طرية في مهب الريح

حاولت ثم حاولت ثم حاولت أن أمشي وراء حدسي
الذي صرخ في أعماقي المترقدة: ألا... صدقت حدسي
واتخذت قراري وكدت أنتصر، نعم كدت أفلت من تحت
المقصلة غير أنه أمسك بتلابيب روعي في الثانية الأخيرة.
كانت لحظة فارقة، غريبة، خاطفة مثل شهاب، سرالية
مثل كابوس..

حاولت قبل ذلك بشئ السبل إرغام نفسي على بلع
ما هو جيد فيه.. هل كان فيه ما هو جيد أم نهياً لي ذلك؟-
فلم أفعل

تبقى منه رائحة عريبة مثل رائحة القهوة المغلاة في مزووة على جمر هادئ... في بلاد البرد والقهوة المقطرة بدت رائحة تلك الأحضان فريدة ولا مثيل لها في العالم بأسره بل كان يكفي في ذلك الزمن - الذي يبدو لي الآن سحيقا - أن تلك الرائحة كانت تثير حنيني إلى دفة أمي ووطني وشمسهما التي غابت عني وراء البحار.

لم أخطط قط لأي شيء في حياتي. ولم أكن أنتظر من عشقي للأدب الفرنسية شيئا سوى تمتعي الخرافية خلال تلك اللحظات التي تجتمع فيها وحيي وتطير خفيفة مثل ريشة في سماء فيروزية كلون البحر في قرتي.

- نجاح... نجاح... ستكتبن إلي رسائل عندما تسافرن إلى فرنسا؟

انتبهت على صوت أختي سامية. هزرت رأسي مביعة بسم بيما لم يكن في ذهني سوى تلك الزرقاء الفيروزية. مستعجلة وتلك الحبة التي تحلق بروحي في الأعالي النقية. ما لم أكن أدركه ساعتئذ أن تلك الومضات - والتي شتت في ذاكرتي بعد ذلك شر مرق كلما بلغت حدود الاختراق - الهلالية من بؤبؤ الحياة كانت قطعة من نادر السعادة التي عن لمحبي ان تجود بها في غلة من وعي لذلك لم أتدبذ بها كما كان يجب أن أفعل... يحز في نفسي الآن أنني لم أتلمظها جيدا ولم أفترها حتى الشمالة. لم يكن لدي من الوعي ما يكفي لأحس أن تلك اللحظات لن تنكز وأنها ستكون فارقة في حياتي تماما مثل تلك التي اتخذت فيها قرارا بعد أربع سنوات لأهرب من الدوامة التي ستجرفني إلى رحاها وتلتهمني...

لست أدري كيف تركته خلال تلك السنوات الأربع التي كنت فيها مثل المجبن الذي تصنع منه أمي الخبز، كيف تركته بشكل شخصي ويرسم مسار حياتي ليهوي على شجرة أحلامي بفأس أتانيه يقطعها، جثت الشجرة الخضراء وباتت أغصانها حطباً بيتاً لا يصلح إلا لإيقاد نيران الحقد أما الجذع فقد تيسست جذوره وظل مغروسا في أرضي الجرداء مثل ساق يثرت في الحرب.

لست أدري أي ضعف جعلني أسمح لهوسه المرضي

إلى أهلي متوجة بإكليل التفوق الذي تعودت عليه منذ كنت تلميذة صغيرة بمدرسة قرتي. أحلام آتي تتمثل في تشييد منزل فخم يكون ملكا لنا فترتاح من كابوس الزيارة الشهرية لصاحب المنزل الذي يعتبر أنه قد أغرقنا بطوفان جميله منذ سنين لأنه لم يطردنا ليأتي بمؤجرين جدد لتلك الغرفة والصالة والتي يعتبرها منزلا، كما يعتبر أن من أفضاله العديدة التي أنقلت كاهل والدي أنه لم يرفع الإيجار! أحلام أبي كانت بسيطة وطيبة وكريمة مثل شخصيته تماما. وتتمثل في مساعدتي له على حمل العائلة الثقيل وخاصة مساعدة أختي وأخي الأصغر مني سنا على مواصلة دراستهما والوقوف إلى جانبيهما حتى لا يذهبا في طريق السوء كما فعل أخي حاتم.

أحلام أختي سامية التي تصعربي بستير لم تتجاوز ساعتئذ أحلام المراهقات من لباس والعض من أدوات الزينة التي كنا نستعملها خلسة عن الأهل والمسؤولين في المعاهد. أما أخي الأصغر عادل فقد كانت فرحة بالألعاب التي جثت بها إليه في أول عودة لي من الفرية بعد ستة من الغياب أجمل الأحلام التي تحققت لمي حياتي

ما عدا أحلام النجاح يؤتمم لدراسة بتصور هل كانت لدي أحلام أخرى؟ لا أتذكر أحلاما والصحة. بل قل أنني لما كنت أعمض عيني في خلوتي في عملة من لاردمم العائلي كنت أرى أشياء هلامية بلا ملامح غير أنها كانت براققة ومشقة مثل النجوم في سماء صافية السواد، ولها رائحة مثل رائحة البحر ورائحة كتب فلوير وفكتور هيغو وبولير والثورة الفرنسية وثورة شب 1968 التي كنت أنهمها على شاطئ البحر في قرتي الصغيرة من ولاية المهدي، بل إن رائحتها مثل رائحة عشق يونانرت لحبيته جوزفين : والحة اللقاءات الرومانسية بينهما والنيبذ المعنق للذنان كانا يشريانه على نخب عشقهما المجنون. لعني عشقت يوناباوت في لاوعي وخلة عتي تمثلت نفسي جوزفين... لكن أين أنا من جوزفين وأين هو من يوناباوت!...

أضحك الآن حتى أشرق في مرارة ضحكي... أي قدر عجيب جعلني أتمر فأسقط في أحضانه المشقة بدفء

كبرت والله كبرت!

كيف مشيت كل هذه المسافة في أرض الشيخوخة دون أن أنتبه إلى الأمر؟ ألم أكن أنظر إلى المرأة فقط؟ أم كنت أنظر ولا أرى!

الأكد أنني لم أكبر وأنقدم نحو هذه الشيخوخة خطوة خطوة مثل كل البشر. بل إنني سفلت فيها تماماً عند نلت اللحظة التي تخليت فيها عن قراري...

بعد محاولات دامت لاشهر وبعد أن تأكد سعد أنني لن أعود عن قراري وبعد أن أحاط به صمت العائلة المتواطىء. طلب فرصة أخيرة للحديث معي على انفراد لدقيقة واحدة، «دقيقة واحدة لا أكثر ولا أقل»، هكذا قال. تبادل الجميع النظرات الغريبة المتسائلة عما سيفعل لي ليدفعني إلى التراجع عن قراري...

استخفيت بالأمر عندئذ فوافقت، غير أنني لم أكن أدري أنني في تلك اللحظة أدت ساعة الرمل لتبدأ عملية تسريب الزمن حبة حبة ليتطير معها عمري بهاء مثل ذوات العبا في العالم.

كنت أمشي على أرض الشباب الهشة، تتقاذفي هواجس الخوف من المجهول، من فرنسا، من الناس في القرية وأقاربهم التي تكبر مثل كرة الثلج وصورة أبي وهو يفتخر بي في مقهى القرية بين أصدقائه البهارة لم تكن لتفارقني في ليالي الباردة. صوت أمي وهي تتحدث بوجهها المشرق عن ابنتها نجاح التي تساوبها بالف رجل في شهادتها وتربيتها العالية، ظل يرثي رأسي طوال كل تلك السنوات الأربع التي قضيتها في بلاد الجن والملائكة كما قال الحكيم.

كنت مثل عصفور صغير يحلم بالطيران في سماء فيروزية صافية بينما كان والدائي ينتظرن مني أن أظل ملائكة كما ربياني طفلة، في حين كان أهل قريتي ينتظرون بشاعة أن تتحول الصبية البرينة إلى حنّ بما أنها قبلت بالسفر إلى بلاد الغرب، بلاد الجن. أما هو فقد خطط منذ أن رأي لأول مرة أن يصيني بالجنون.

أن يكبل روعي بيقيد الخوف الذي أدماهما لتظل تنرف طوال عمر بحاله فلم أقدر لا على كسره والانتخاق منه ولا على الاستسلام والخضوع لجنون عقده وقبح أعماقه السوداء والغلظة مثل حارية القمامة.

لم... لم؟؟؟

انطلق إلى المرأة فأرى وجهي وقد تحوّل بياضه إلى سواد! لكأنه أليس جمالي قاع قبحة، لكأنه تعمد بل إنّه تعمد وحسب لإطفاء شموع الأمل في أعمالي فاسودت بشرتي وانطفأ بريق الصوء في عيني.

نهارى تفوقي وعفواني وصرح جمالي الذي تغنى به الجميع منذ كنت طفلة مثل ناطحة سحب هزها زلزال حقدّه وعقد نفسه الريضة.

مررت أصابعي على وجهي الذابل كوردة داوية، بدت عيني أصغر قليلاً وقد أحاطت بهما حالة بنفسجية تروي عذاب سنوات الفهر التي عشتها خائفة، أنا المرأة الجامعية، أستاذة الآداب الفرنسية المنخرجة من السوربون والتي رصّيت ذات لحظة خوف أن تتراجع عن قرارها بالجمع اغتيال طموحها فينهى بها الأمر ما عديء به هذه المرأة التي رفضت أن تكذب عليها هذه البهجة، لم أنها تلك المرأة المسجونة داخل رعبها منذ سنوات هي التي تمرّت وقررت أن تستمع إلى حديث المرأة؟

تواصل أصابعي رحة التلمس. هذا أنني الواقف مثل ألف أبي الشامخ، أنني الذي كان يستحني المزيد من الثقة في نفسي ما قد كسر. لكأنه غُف عند ذوابته! وشفتاي البورديتان ازرقتا وتكشّش سطحهما الرقيق مثل جلد العيل!

أجذب خدي إلى أعلى. أسحب التجاعيد التي تراكت بفعل قهر السنوات وفشلني في تحقيق ذاتي نحو فروة شعري. لن أستطيع أن أنتخ في جذوة شبابي التي انطلقت حتى لو قمت بعشرات عمليات التجميل. لم أتجاوز منتصف الأربعينات بينما أبدو قد اقتربت من الستين!

يا لهول ما أرى!

وها قد نجح!

أنا هنا إلى جانبك على الدوام، سنلك الذي لن يتحلّى
عنتك، وهل يقدر الإنسان على التغلّي عن روحه؟ ..

يتسرّب همسه إلى أعضائي مثل البسم الذي يهذئ من
وجع الحيرة في الاختيار بين أحلامي التي توضحّت بعد
أربع سنوات من القرية في باريس، وبين حلاوة العيش في
القرية معه ومع الأبناء الذين سيحيي بهم الزواج.

حلاوة العيش في القرية مثل أمّي وأمه اللتان كافحتا
طويلاً بطريقتيهما من أجل تعلّمتنا ونجاحنا.

هل درست طوال هذه السنوات وتعبت وتحملت البرد
والسهر للعمل في مطعم أغسل الكؤوس والصحن في
الجزء الأول من الليل وللدراسة في الجزء الثاني منه حتى
الفجر لأعود إلى القرية وأنزوج سعد الجريبي ابن المطار
في قريتنا وأنجب أطفالاً أعتم بهم وأريهم؟

لماذا سافرت إذن؟

هل كان ذلك حكمة من القدر العجيب لأتعرّض ذات
صدقة في محطة السكن الجامعي بسعد جارتنا الذي
أسمع عنه وعن بقوه في الدراسة؟ لا أكاد أحتج ملامح
وجهه حينئذٍ فلما لم أقابله قطّ، ربّما لمحت من بعيد ذات
مرة في السوق الأسبوعية... أما هو فقد كان يعرفني
جيداً وعندما ناداني باسمي في المحطة في ذلك الصباح
البارد بينما كانت ندف الثلج تتهاطل على هاماتنا اعتراني
إحساس بأنّ لقائنا ذلك لم يكن صدقة كما اعتنني بل إنّه
خطّط له كما خطّط لكل شيء بعد ذلك.

كنت لم أزل حتى ذلك الصباح نجاح الفتاة الجميلة،
الهادئة، العالمة، الطموحة لأتحوّل شيئا فشيئا خلال
تلك السنوات الأربع إلى فتاة مخنّرة بحلو كلامه وسحر
أحلامه وقدرته على تسهيل الأمور وتبسيط المشاكل
وحلّها بسرعة فائقة تأسري إلى شخصيته أما شكله فلم
يكن من النوع الذي يروق لي البتّة.

كان قصير القامة، سمينا، دا بشره بيضاء تشع بحمرة
من خديه. أما لون عينيه فلم أقدر طوال هذه السنوات
على تحديده ولعلني أجزم أن لون عينيه يتبدّل كالعرباء

متأفّكر في التخصّص من حيائي شتى الطرق. فكرت
في كل الأساليب الكلاسيكية للانتحار ثم عدلت عنها
بعد أن راقت لي فكرة الانتحار البطيء التي شاهدت
طبيب يتحدث عنها في إعلان تلفزيوني لمكافحة الإدمان
على التدخين. أعجبتني فكرة البطء التي فيها من العذاب
ما يكفي لعقابي حتى الموت بسرطان الرئة أو الحنجرة
لتخاذلي واستهتاري بنفسي ومستقبلي الذي حطمت على
أرضية الخوف والجبن. فأدعيت التدخين لتصبح السجارة
رفيقة دربي إلى الموت وصديقتي الوحيدة التي لا تخون.

ماذا قال لي حتى أخافني وأرعني؟

سألني جميع أفراد عائلتي ماذا قال لك خلال تلك
الدقيقة لتراجع عن قرارك؟

ماذا قال لي؟

لست أدري... أتذكّر كل شيء بالتفصيل إلّا ما قاله
خلال تلك الدقيقة فقد نُسح من دكري
سمحت له أن يضع خاتم الحصرية طوقاً حول روحي
لخففتها منذ أن طأطأت الرأس وأشرت بالموافقة..

وافقت؟ على ماذا بالضبط؟

وافقت على الانقطاع عن الدراسة وعدم إتمام بقية
المراحل لنيل الدكتوراه.

وافقت على العودة إلى قريتي وإنهاء فكرة العمل
والفرغ لتأسيس عائلة وإنجاب أطفال أريهم بثغافتي
العالية فأساهم بتقديم مواهبين صالحين لخدمة الوطن.

كذلك كان يزين لي الحياة الجميلة والبسيطة والهادئة
في القرية بعيداً عن عذابات القرية والوحدة في باريس.
بعيداً عن السفرات اليومية في المتروحات بين الجامعة
وحي السكن الطلابي التونسي.

كان يهمس لي في اللحظات الحميمة: «ماذا ستساوي
الدكتوراه وثمنها سنوات أخرى من الضحية والشباب
الضائع أمام تمتعك بإحساس الأمومة ودفء العائلة؟

حسب المواقف التي يعيشها والشخصيات التي يتقمصها .

الشخصية الأولى التي تتقمصها معي لها تقدم تحوي بثبات العارف والمجرب هي شخصية ابن الوطن الذي يصبح في بلاد الغربة أقرب إليك من أي أحد، ثم إنه ابن القرية والجار الذي يعرف العائلة. على هذا البساط من الطمأنينة اقترب مني فسهل حياتي هناك، أنا التي ما زلت في شهر غربي الأول لا أفقه من نظام الحياة الطلابية في باريس شيئا. هو كان يكبرني بخمس سنوات، وكان يصدد إعداء المرحلة الثالثة في اختصاص العلوم السياسية لما كنت في ستي الأولى. كانت شخصيته متفتحة على الجميع، وكان بارعا في ربط العلاقات وفي تقديم الخدمات. كان ينشط في خلايا حزب التجمع الديمقراطي وكان يخطط لمستقبل سياسي في تونس وقد نجح.

ساعدي في كل المهمات التي كانت تبدو لي صعبة بل مستحيلة، مثل استخراج الوثائق والعثور على عمل لتحصيل بعض المال لأن المنحة لم تكن كافية للحياة هناك كما لم يكن في استطاعة والدي مساعدتي بحري بشخصيته حتى يتأحدث مثله بل يوفد بغيته معه. أحسب للمال ألف حساب، كذلك لاسلط أهلي هذه التغيرات في شخصيتي لما عدت إلى القرية في أول صيف بعد انقضاء ستي الأولى

اقترب اسمي باسمه دون طلب ولا موافقة وباتت رفقتنا لبعضنا البعض في السكن الطالبي أشهر من نار على علم وبتنا في عداد المخطوبين عند الجميع. وكان هو مزهوا بذلك، أما أنا فأنني مع الأيام أصبحت أرى عن قرب ما لا يراه الآخرون.

رأيت به الوجه لقيح الذي يحمله بعسل الكلام أمام الجميع، رأيت فيه التخلف والعقيلة الذكورية التي تسمح للرجل ما لا تسمح به للمرأة. في المحفلات التي كان يشرف على تنظيمها، كان يأمرني بأن لا أحسي المشروبات الكحولية وأن أنظره بأنني لا أحب ذلك أما مصداقة طلبة ذكور غيره فذاك كان أمرا مستحيلا أدركته دون أن يفصح عنه. وكيف أجرو وهو حاضر في كل

مكان حتى بالغياب، فهو موجود من خلال الحديث عنه .

تلبس بي ولم يترك لي فرص استرجاع النفس لدخول بنفسي والتأمل في ما أفعل. كنت خلال تلك السنوات مثل رياضي سباقات المسافات الطويلة، تمشي دون توقف وهدفت الفوز فقط.

عدنا إلى تونس معا في أول عطلة لي. استقبلتني عائلتي في مطار المنستير، وقدمت لهم، وكانوا على علم بمساعدته لي عبر الرسائل التي كنت أكتبها إلى أختي سامية.

ولن أنسى ما حيت تلك الخيبة التي رأيتهما في أعينهم جميعا. تخيلت المشهد الذي كان أمامهم: أنا ممشوقة القوام بشعري الأسود الحريري الطويل ووجهي بياض الحليب، وعينيّ الكيريتين السوداوين وحاجبتي المرسومين كسيف، وإبتسامتي التي يتغزل بها الجميع، وهو إلى جانبي أقصر مني بقميصه المورّد الذي يكاد يتفلن عند البطن، وسرواله الذي يبدو أكبر منه، ووجهه الذي إزداد احمرارا مع توهج اللهاة. لم يكن بيننا أي تماس أو استحسان

النهائي ولجميع ما رأيت تلك الخيبة في نظراتهم التي سرعان ما عطفها أنني شريرة ومجذبات، الاستقبال.

رغب به أهلي وهم يعرفونه لئاما لما كان تلميذا في لقرية وشكروه على مساعدته لي في بلاد الغربة مجاملة. ولم يتنه الصيف والعطلة حتى باتوا جميعا يحبرونه مثل فرد من أفراد العائلة وقد وقعوا تحت وطأة سحره.

أتممت بقية السنوات على نفس المنوال بين ماراطون الدراسة والعمل، وتحت حراسته المشددة، إلى أن تخرّجت بتوق. كان الأصدقاء والأساتذة يشجعونني على المواصلة، أما هو فقد زين لي الحياة في تونس مثل جنة، في حين كان حلمي يحدثني بغير ذلك.

طلبت منه أن يقطع عن زيارتنا في منزلنا خلال العطلة التي تلت تخرجي لأتأمل في الأمر وأتخذ قرارا نهائيا. كان يكره الابتعاد عني، بل كان يخاف من ذلك لأنه كان يدرك جيدا في أعمائه أنني لا أحبه ولن أحبه...

امتلات بأعقاب السجائر كما امتلات غرفة الاستحمام
بسحابة من الدخان.

فتحت النافذة. كان ضوء الصباح قد بدأ يتسلل
ليبدد حتمة الليلة الطويلة التي قضيتها هناك دون أن أنته
وقد دخلت بنية الاستحمام. فتحت ماء الدش ووقفت
تحت أفرك جسدي الملوث بأدران سموات من الخنوع
والاغصان الليالي لرجل كان يبدو لي وهو قوتي مثل
وزغة تسجل على جدار يارد مثل الصقيع. أشتي خلال
تلك اللحظات أن أمرسها تحت قدمي وأمضي سجدة
بجرمتي ضد حقوق الحيوانات.

تنشفت، ارتدبت دجيز وجاكيت أسود. وصمت
شالا أحمر حول رقبتني. كحلت عيني وصبغت شفتي
بالأحمر الفاقع الذي منعتني منه طوال عمري. تمطرت.
قصدت غرف أبنائي من الاغتصاب الحلال غرفة: ماهر
ابني البكر سنة أولى اقتصاد وتصرف، ورشا ستجنز
امتحان البكالوريا لهذه السنة، ورياب وتصغر أختها
سنة وهي بالنسبة الأخيرة قبل البكالوريا. قبلتهم وهم
يتأخرون ويكتبون على مكتب ماهر أطلب فيها الغفران
وغيره. أركب كل شيء القصر الفخم الذي بناه دون
أن أساهم فيه حتى يرداه الرأي. الأثاث الفخم الذي لم
أختره. والدته التي جاء بها للعيش معنا منذ سنة زواجنا
الأولى لتكون هي سيئة المنزل الفعلية. كل الذهب الذي
اشتره لي لأرتديه وأفتخر به باعتياري زوجته. لم أحمل
معي سوى حقيبة يدي بها أوراق عليها بعض الأشعار التي
كنت كتبها خلسة في لحظات انهيار وشهادة تخريج
وجواز سفرني الذي سرقت من خزانته وجدته وتدبرت
أمر الناشرة مع صديقة لي خلسة.

وقفت سيارة التاكسي أمام مطار المنستير... أحست
بقلبي يدق مثل مراهقة ذاهبة إلى موعدنا الأول. ختمت موظفة
الدخول الجواز وقمت لي بمبسمه قائلة: «رحلة موفقة.»

في الطائرة أحسست بنفسي أحلق مثل عصفور في
سما فيروزية صافية. فتحت أوراق أشعاري السوية
فناحت رائحة عشق يونارت وجوزفين عابقة ومعققة.
سألني المضيفة ماذا أشرب فقلت: «نبيذ أحمر».

تلك كانت الحقيقة التي يعرفها كلانا في صمته وفي
العلن: كنا نكذب على بعضنا البعض. أنا أشتبه علي
الأمر فلم أقدر على الفصل بين الاعتراف بجميل المساعدة
وبين المشاعر. وهو كان يخطط للزواج بي مهما كان لآته
عشقي

هل عشقني حقاً؟

ربما... عشقني حتى بات عشقه حبلا خانقا حول
رقعتي، غير أنني لم أكن أرى في طريقة عشقه إلا نوعا
من الانتقام... نعم، الانتقام المرضي ليس متي شخصيا
بقدر ما هو من المرأة الجميلة والذكية تحديدا.

كنت أرى الشرر في عينيه وهو يحاول إخفائه تحت
ظلال انشامة مزيفة كلما نلت شهادة أو إعجابا ما يذكاني
في دراستي، بل حتى في عملي في المطعم الذي انتهت
بأن أقنعني بالانقطاع عنه في السنة الأخيرة. بعد أن أنتم
هو دكتوراه وتفرغ للعمل هنا وهناك ومساعدتي على
مصاريفي. وأمام رفضي يقول ذلك، أقنعني بأن ذلك
سيكون دينا أرده عندما أتمخرج وأعمل.

انتهت فترة تفكيري التي التزم خلالها بخدم الزبالة
واتخذت قراري برفض الارتباط به

جن جنونه وفقد السيطرة على نفسه لما أعلمته بالقرار
الذي نزل عليه كالصاعقة. خرج عن طوره ورأيت لأول
مرة وجهه القبيح والسراد الأسن في أعماقه الملوثة بكل
أنواع العقد.

شتمني وعيّرني بكل ما قدمه لي من مساعدات، وقال لي
كلمته الشهيرة التي ظل يرددعا بعد ذلك لأكثر من عشرين
سنة كلما تخاصصنا: «لولا لي لما كنت أنت كما أنت».

لحظة عرائه تلك جعلتني أتثبت بقراري ولم تنفع كل
محاولاته خلال أشهر والتي سيطر خلالها على غضبي وعاد
فيها إلى أقنعت المتعددة وشخصياته التي يجحد تنمصها.
إلى أن كانت تلك اللحظة التي طلب فيها الاختلاء بي
لدقيقة واحدة...

مرست عقب السيارة بنشف في المنفضة التي

المدرسة

محمد فطومي / كاتب، تونس

تصميمها خطوط مولع تخطيط الأخبار الصحيفة وإضفاء هالة من الخطر حولها. قيل له: نثق في خبرتك... لما نريد أشياء جميلة. لكنه بالغ في التصرف على ذلك الأساس، حتى أنّ المدير رغم إلحاحه لاقى صعوبة في إتباعه بأن يزل عند رعتهم ويخط على الحائط عبارة: «المدرسة للطلاب والحكم وعمل». تصلب الخطاط في الدفاع عن موقفه قتلاً هي بالطبع كذلك ربما عنده وعني... لست أفهم لم علينا أن نذكر بأشياء بديهة بحروف مفتحة؟ حين جفت الشعارات وصار بإمكان المدير تشكيل لجنة لاغتيال مدى مقاومتها للمحو، كان الخطاط قد غادر المدرسة وإحساس بالتدبّر يسيطر على خاطره أن غفل عن تقديم المحبة على التواصل في شعاره الأخير: «الباشا جسر تواصل ومحبة»..

رقصة أولى..أونوية الاتصال عن بعد

جلستان تنمقدان يومياً، واحدة في الصباح تلتوها أخرى في المساء. التوقيت والفئة المعنية يضبطهما المدير وفق مقتضيات العمل. الموضوع من وسي اللحظة كحلقة عاتلة. لكن ماذا لو تحركت الملفات وتعثرت الأوراق الثمينة ورثبت الأوراق المبعثرة. ماذا

مُدُون في كراسها الذهبي نعت حصولها على وسام الجودة. فتحت أبوابها للتسجيل منذ ما يزيد عن خمس عشرة سنة. رخامة كشاهدة قبر تستقر مائلة في قعر فجوة تُذكر بمورّع آلي. تُشير إلى وزير تشرف بافتتاحها. موقف السيارات يبدو كمسودج مخافلات سب سقفه العالي جذاً شجرة حزوب عملاقة نظير مقاعد خشبية أنيقة بحواف حديدية صلبة منقوشة كما في الحدائق العامة. طاقم يضم أربعين بين موظف ومُدّرّس وعامل، بالإضافة إلى ثلاثة رجال أشداء يتناوبون الحراسة. فوائس إنارة مشورة هنا وهناك كجسيمات فوق خارطة حرية. لم يلاحظ على إثر التفريق الحاد الذي لقته المدير لعامل الصيانة على مدى ثلاثة أيام متواصلة في شكل اجتماع حضره كلّ الموظفين تقريباً بأنّ الرّيح قد عشت موزوسها المذكورة الزّجاجيّة مُجدّداً. أمام قاعات الدّرس إكليل جبليّ وخزامى مُشدّبة بعناية تُحيط بساحات دائرية صغيرة تتوسطها الزّهور. سور المدرسة مزدان من الخارج بأشكال عشوائيّة متداخلة ذات ألوان ساخنة. شعارات بخطوط أنيقة لا تتكرّر. تطالعك مكتوبة على حيطان الفصول والبوابات العملاقة للورشات، دُعي من أجل

أشعر، ما دمت أعمل، يأتي مازلت في بطن أمي ..
العالم في الخارج فطيع دون نيلد ما ..

يحيرني أنني تأخرت هذا الصباح بالرغم من أنني
التقيت علاماتي الصباحية في مواضعها بالشبط . أتدري
أحسن بئس أعظم من أن تسألني عن أسبابه . . . ضميري
يؤنبني بقسوة

قال صاحب المتزر الأزرق وكان يصف أوراقا:

- أحب الاستماع إليك . . لكنني خلافتك أنت في
النهاية أننا سنورث الأجيال القادمة الضمير، كما ورثنا
آبائنا التطير من اليوم.

رقصة ثالثة.. حقيقة المتطوع الياباني

أُفِت الرسالة حول مدعاة في قاعة المُدرسين أثناء
استراحة الزوال. قراها على المجموعة صديقه المقرب
إليه، كان كلما تمرر أو أخطأ في نطق كلمة أدنى الورقة
من عيبي

أأجني سلامي الحار لكم، راجيا من الله أن
تكونوا بخير

حتما تذكرون ذلك المتطوع الياباني الذي قضى معنا
سنتين في المدرسة. وتذكرون بالتأكيد أنني منزلة حظي
بها في قلوبنا حين علمنا أنه قدم من بلاده حبا في خدمة
الإنسانية.

تذكرون أنه أمضى المدة بأكملها يأكل وينام
ويغفو، كان يقول: تُعجني سماؤكم لأننا زرقاء.
كنا نحترمه لأنه ترك بلاده غير مضطرب مضطربا بالمرتب
من أجل نشر المعرفة في دولة فقيرة. كنا نمزقه
إلى اللغة أولا وأخيرا. كنا نقول: وإن يكن، يكفي
أنه لا يؤمن بالمال إلا للبشر في زمن الدولار.
اليوم باشرت عملي بمدرسة في بلدة صغيرة بشمال
كمبوديا، تعلمون أنني سأقاضي خمسة أضعاف مرتبي
الأصلي بالدولار الأمريكي بصفتها بعثة تعاون دولية.
لما طاف بي مدير المدرسة مساء اليوم ليخبرني بزملائي

لومددنا في المدرسة عروقا للكلام والتداء وتقريب
الوساوس؟ حتما ستزاح الزنابة عن أهل الزنابة ويُفك
المرج عن أهل المرج، ولو إلى حين. ستكون بمثابة
رقصة قصيرة في سهرة طويلة. . في المادة يُضطر
المُدير ليؤذن فيهم بنفسه أوليولي أحدهم مهمة حشد
زملائه على طريقة رسل البلاط في المصور الغابرة.
إلا أنه مع تزايد المشاغل وأعباء المدرسة تقاوم شعوره
بالقيد والرجح، فأذن بمصارعة التسلط العليا من أجل
ربط مكتبته بالورشات وقاعات الدرس والمطبخ والمبيت
والحراسة عبر خطوط هاتف داخلية.

على التقيض جاء رد الوزارة سريعا جازما، فقد
أرسلت فتيس لدراسة المشروع وحصر التكاليف. أقام
الموفدون بغرفة الضيافة أربعة أيام رفعوا عنها تقريرا
مُفضلا يشرحون فيه استحالة الأمر. فيما انكب مهندس
الأشغال على بحث سبيل يستفيد فيه من خدمات الأقمار
الصناعية، كان المدير قد انتهى من تركيز أجراس في
كل مصالح المدرسة تتحكم فيها اللجنة (الزواشيطة) في
مداول يده حين يكون جالسا

رقصة ثانية.. المُربون وسلطان الضمير

أقبل بهار مُشرق. . النحلة الأذكى من أحلامها
تحك سفعها على الدفقة كقنعة بلاطف صغيرها . .

سُميت كذلك لأنها تعطي بلحا حلوا رغم عزلتها . .
حركة دؤوب لا علاقة لها بالجو الزائق. . غدو
ورواح بخطوات سريعة منتظمة. . كعوب أهدية
تصخب وثقة. . تحيات مُقتضية تشي بأن أصحابها
مستمعون.

مربيان يستعدان كدأبهما لمعاشرة يوم جديد. . لكل
منهما طريقته في تأويل الأمور طبعاً

قال صاحب المتزر الأبيض وكان منهكما في نسخ
واجبات أمام الآلة الطابعة:

- الأمر منه، مع ذلك ترعبي فكرة انتهائه يوما . .

الجدد كان يردّد بنبرة فيها تأثر وامتنان بالغان: المتطوّع التونسي يلتحق بإخوانه من أجل عطاء بلا حدود..»

رقصة رابعة .. باب الإيقاع بالإرهاب

السماء أنهبها الطيران والمطّيرين.. تلك الزرقاء الضبورة التي لا أجنحة لها.. والأبناء على الأرض غير مطمئنة، مسلّحون انضموا منشأة صناعية وكادوا يسطون سيطرتهم عليها. التهديد جاد. ما من مقرّ في منأى عن اعتداء غادر. بات أكيدا أنّ الأصل في الأشياء سدّ المنافذ على الجريمة قبل وقوعها. مُضَيّا في ذاك المنطق حضر إلى المدرسة عساكر برتب مختلفة للتمزّف على كلّ شبر فيها؛ المداخل، البوابات، المنعطفات، الثّغائيس، ثغرات السور، الأسطح، كلّ ما يمكن أن يصلح مخاباً. لم يرفض القبطان قهوة سوداء في مكتب المدير رغم طبيعة المهمة. إذ شاءت الصدفة أن يكونا رفيقي دراسة. قال القبطان ثمّ لم يجد بعدها فرصة للحديث أبداً: لوانتهزنا على الإرهاب في حرب المعلومة انتصرنا عليه **حرب الحديدين** والتّار. ثمّ أردف بعدما تفرّس مليّاً في ملامح صاحبه كبرنا. أترى؟ حتى الحسنات اللاتي تابعتناهنّ بهيام في الأفلام، صرن يؤدّين دور الجذّات..

المدير الذي يعيش الحياة لأنّ بها احتمالاً ليكون المرء فيها زعيماً يعمل تحت إمرته مُوظّفون يُحطّون فينفر لهم، كره حديث القبطان عن الهرم. لكّته فرح كثيراً بزيارة المساكين بعد يوم مُقعم بالمسائل المُعقّدة. كانت بمثابة الهدية التي تقدّم مجاناً مع غرض مُمين دام الحديث عن الحدث أنّما بعد رحيل المساكين. حديث يصبّ مُجملته في كون القبطان إنّما أراد بمجيئه مباغتتهم قبل دقائق من انتهاء الحصة المسائيّة ليختبر اضبطاهم.

رقصة خامسة.. حصّة المدرسة من الجرحى

ضرب على الطّاولَة بعنف. اهتزّ بعضهم من وقع المفاجأة. عقد الوالي حاجبيه.

- معدرة سيّدي الوالي. مع توقيري الشّديد لشخصكم، لن أتأبّل عن حقّي في حريجين على الأقلّ.. كنتم قد وزعتم الجرحى في ماسينين فارطينين ولم تحسبوا حساباً للمدرسة.. لن أخرج هذه المرّة إلاّ ومعّي وثيقة التعيين.

عند انتهاء المداولات أسند له جريح ثورة واحد. كانت نتيجة مُشرفة، بيد أنّها لم تُبدّد بسهولة ملامح الكلب الميت التي ارتسمت على وجهه

كُلف الزميل الجديد بعنّة حارس احتياطي.

في اجتماعات لاحقة بموظّفيه، روى المدير على امتداد أربعة أيّام تفاصيل المعجزة التي أتاها في مكتب الوالي أمام قروش من الورن الثقيل، روى كيف تمكّن من انتزاع حصّة المدرسة من الجرحى.

تخلّل العامل الحديد بآلام في ظهره من حضور الحلسات. شاردا قبالة البوّابة العامّة، سحبته من العالم ذكّرة:

أخي ربح إيديه التي تُطبق دفتي باب في آن واحداً

رقصة سادسة.. أو مجاز الوئام

أحدهم أنصت إلى حوار المدرّس والكاتبة. هذا يعني أنّ المدير كان حاضراً أثناء اللقاء. رنّت الأجراس في كافة الأقسام والفصول. قدموا من كلّ صوب، يجزّون خطواتهم جزّاً. عادةً لم تتغيّر منذ ستين، حتّى يسبق التّمام الاجتماع الطّارئة، يليه اكتشاف غير مُخيّب لموضوع الجلسة. دام الاجتماع ما يزيد عن ساعتين، كان عبارة عن جملتين تغنّى المدير في صياغتهما بظرف مُختلفة مُستعينا بأمثال وبفترات صمت وبكلمات هاتفة جانبية. في البداية وجه خطابه للعاثفين:

- لا أحد يملك الحقّ في منع المقاصد الطّيبة ولا الاعتراض على العاطفة التّيبّلة، لكنّي على استعداد لأتصدّى للعاطفة التّيبّلة بشراسة لو علمت أنّها ستلحق الضرر بالمصلحة العامّة وبسير العمل..

ثمّ جاس في وجوه الحاضرين دون أن تميل قسماته نحو تعبير مميز :

- رجاء ضعوا دلائما نصب أعينكم أنكم تحملون أنفل رسالة كلّف بها الإنسان أبداً .

ثمّ تحت تهديدات ناعمة، انفضّ المجلس باستعفاء. بعدها التحق الموظفون بأماكن عملهم وسط ضوضاء تفلت منها من حين إلى آخر عبارات مسموعة بوضوح : «أخيرا جمعنا الحبّ...».

مهرجان الرقص.. الاسم الجديد : أو في اختلاف أفتي رحمة

بعد طول انتظار فتحت الدّولة باب التّقدّم بمقترحات حول اسم جديد للمدرسة . ابتهاجا بالحدث أولموا لثلاثة أيّام، في البداية انطلقت المشاورات في شكل حلقات حديث في الساحات وفي الرّدة والأروقة وتحت شجرة الحرّوب. رجالاً ونساء كانوا يرفعون بقوة في المساهمة ولو يعرف واحد /الأراء كاتب مبانة حدّ التناقض . دام الجدال شهرا وبضعة أيّام .

لم يكفّ خلالها المدير عن دلق المواعظ والمأثورات فوق رؤوسهم . تخاصموا . تصالخوا . تحالقا . دافعوا عن وجهات نظرهم . لكنّهم لم يفلحوا لفرط حماسهم إلا في إقضاء المقترحات المتطرّقة على غرار «المدرسة المركزيّة الأساسيّة» أو «المدرسة المثاليّة» . لمّا اقترب الموعد النهائيّ لتقديم مقترح ختاميّ وجدوا أنفسهم مضطّرينّ للجّوء إلى القرعة . كانوا قد سلّموا أمرهم للقرعة من قبل ، لمّا كان عليهم ترشيح معلّم واحد من بين عشرين لحضور دورة تأهيل يومين في أحد نزل العاصمة . شرعوا إذن في كتابة القصاصات وطنّها . دام الإنجاز يومين . ثمّ تعطلّ ليومين آخرين قبل أن يستأنف من جديد . سبب التأخير كان تمسك المدير بإعطاء فرصة لاسم المدرسة القديم للدخول في القرعة . النتيجة النهائيّة أفضت عن فوز الاسم القديم .. اليد التي صحت كانت بريئة بشهادة الجميع

الرقصة السابعة..أوسبعة ناقص واحد يساوي سبعة تقريبا

لم تطأ المدرسة قدّما تلميذ واحد منذ تأسست .

المخاض

محمد الشارخ / كاتب الكويت

في أمريكا يسألك الطبيب: «هل تريد أن ترافق زوجتك إلى غرفة لمخاض؟» ثم يسألك «وماذا عن غرفة الولادة؟»، وتنظر إلى زوجتك فتجد عينها في عينك فتسأل الطبيب ويأتيك الجواب: «طبعاً لن ترى شيئاً، ستكون معها فقط». وهكذا اتفقت مع سلمى على أن ترافقها كانت فرحة لمرافقتي لها، أولاً لأنه لا يوجد أحد من «العائلة» ثم لأنها فكرة جميلة. وثالثاً لأنني أريد أن أرفع ألامها كما يقولون هنا. وفعلاً رفعت ألامها. كيف؟ ذلك يصعب شرحه لكن الطبيب كان سعيداً جداً بمرافقتي والمرضات أيضاً. والأهم أن سلمى كانت الأكثر سعادة. بل لقد كانت تنادي «أين زوجي؟»، كلما خرجت من غرفة المخاض، مع أنني لم أخرج من الرابعة والثلاث بعد الظهر إلا مرة أو مرتين للتشاور مع الطبيب. كانت الممرضة البيضاء السمينة الطويلة المشعرة تؤشر لي يديها «زوجتك تبهك». وقال لي الطبيب فيما بعد: «لقد قمتُ بعمل طيب. تدري أن العرب في العادة، يعتبرون ولادة المرأة منذ دخول المستشفى مسألة تتعلق بالطبيب، ويريدون أن يجلسوا في البيت وأنا أحرقهم بالنتائج. أنا أريد الزوج هنا، أن يكون معي بنفسه لأنه هو الذي يستطيع أن يرفع ألامها، أنا أعطيها مهدئاً أساعد

اسمع. لقد كان المخاض صعباً. ولقد عشي الطبيب على الجنين، فذاك الضغط المتواصل قد يؤدي لمضاعفات تضر بصحة الوليد. تلك هي التعقيدات التي فيما عداها يقول لك الطبيب: «كل شيء تمام». لي الواحدة صباحاً قرر الطبيب أخذ سلمى لغرفة الولادة. رفعت الممرضة التيار الكهربائي الذي كان على طرفه تمنع دقات قلب المولود. تكاد سلمى تطير فرحاً ونحن نتجه لغرفة الولادة. كانت منذ السادسة تسأل الطبيب «متى سألد؟» و«هل سأنتظر كثيراً؟» أو «كم بقي من الوقت؟».

ما حدث أن رأس الوليد لم يزل كثيراً. في الصباح حين جئنا للطبيب قال لنا: «عودا لنبيت وإذا عاد المخاض بدرجة جدية اتصلوا بي». المشكلة: لا أنا ولا سلمى نعرف المخاض الجدي، وهكذا قلت للطبيب. وفوق ذلك فإن سلمى، وكذا عائلتها، من النوع الذي لا يجزع ولا يبكي. مع ذلك قال لي الطبيب: «لكن العين تتكلم. أنظر إلى عينها إذا لم تسمع صوتها»، ولكنني لم أر دعوعها إلا بعد الثامنة مساءً. تلك الذمعات التي تتحدر على الوجنتين مع ذلك الألم الجسدي والصراخات «متى ألد يا ربي؟». كانت سلمى تتألم، وتلوى وتصرخ بي «امسك يدي»، ولقد كنت معها طوال الوقت.

الطبيعة، لكن هو الذي يرفع الامها لأنه هو الطبيعة لا المسكنات».

لقد شرح لي الطبيب أشياء كثيرة، خاصة حين أخبرني عن الحاجة لبرول رأس الحنين لطرف الرحم الأسفل. وبدون ذلك؟ سألت الطبيب، فقال وهو يفتح عينيه بتساع الأحديق، «بدون ذلك؟ سحري عملية ذلك آخر شيء نعمله. الفصيرة مدحا بها فقط عندما نتأكد من فشل الطبيعة». وحين دخلت على سلمى سألتني ماذا قال الطبيب، فأجبتها مهدأ أننا في الواقع حشا للمستشفى مبكرا، كان يجب ألا تأتي قبل الساعة أو الثامنة مساء، قالت: «يا ربي في المستشفى أحسن. انظر الآن. الطبيب عندما والممرضات عندما، على الأقل نحن مطمئنون». قلت طعنا ما عليك منه. كيف لنا أن نعرف أول المخاض أو جديته. قالت: «لا يا خلد، هذا معروف في الدروس التي أخذتها في الصليب الأحمر، لأن الفترات من المخاض والأحر تكون تقريبا دقيقتي، والبارحة مثلا كانت المصصة تأتي كل عشرين دقيقة، والآن كم؟ أصبغت ساعة في المرة القادمة.» وتعص شفتها «يا ربي يا ربي». وفتح عينيها إلى آخرها. «خالد ماذا تعمل؟» «حدي نفسا طويلا يا حبيبي... خذي نفسا...» «ما أقدر...» ثم تحاول أن تسحب نفسا ونحوها أن نمنع به في جوفها. لكن الطبيب كان يريدنا أن نضغط النفس إلى الداخل... «ما أقدر... والله ما أقدر». ولقد حربت ذلك في فترة السكون. لكن ذلك لا يعيد... الطبيب يريدنا أن تدفع حين تأتيه المصصة... «والله ما أقدر. ما أدراك أنت؟ وتفرور عينها: «اسمح ظهري... أي... ياربي متى ألد؟... اسبح تحت... يا ربي يا ربي...» وتشد على حاجر السرير الحديدي بقوة: «يا ربي، قل للطبيب يعطيني مسكنا...» قال الطبيب: «ذلك غير ممكن. إذا أعطيتها مسكنا أكثر سيكون المخاض ضعيفا، ربما أضعف مما هو الآن... أنا بحاجة إلى محاسن قوي»، والتفت إليها. «أريدك أن تساعديني، أريدك أن تسحبي النفس ببطء وتحفظيه في جوفك ثم تدفعيه ليخرج من تحت بقوة». سألته: «ألا يوجد دواء

أو آلة لتقوية المخاض؟». قال. «هناك آلة السحب لك لا يحيد استعمالها بل إنه يكرهها...». قلت: «أليست صالة؟». فقال وهو يجلس على حافة السرير: «الأطباء الذين يستعملونها يحدونها فعالة، أما أنا فأكرهها، الآلة هي آخر شيء أفكر فيه، يحب أن تعطي الطبيعة مجالها، ومدت سلمى يدها لي فمررت أن المخاض عاودها. أبيضت شفتها وأصفر جبينها ولوت رقتها... مسك يدي». وصغطت على كتفيها وهي ترفعهما فوق «ياربي، ياربي»، والطبيب: «خذي نفسا»، ومد يده تحت صرحت سلمى وهي تكاد تقهر من السرير. قال الطبيب «أعرف أنك تكرهيني الآن... لكن هذه هي الطريقة الوحيدة لتتأكد من موضع رأس الطفل»، والتفت إلي: «كانت لدئي ممرضة تعرف بمجرد اللمس الخارجي، أما أنا فلم أتمكن من ذلك أبدا». «واو... خلد... خلد...» أمسكي أمسكي... ربي ألد بسرعة... خلد... خلد... أمسك صهري». وتعص شفتها وتكتف دعة في الأحداق. «الوضع أحسن من قبل»، قال الطبيب، «لكن عليا أن ننظر قليلا». أمسحت المعصية... «أسفة يا خلد... لقد غشيتك». سألتني الطبيب ماذا نقول، فقلت إنها تعتد أن كانت غير متعاونة التفت نحوها: «إنها الولادة الأولى. ربما كانت في حائل أصعب من المعتاد لكنها دائما ليست سهلة».

اسمع... اسمعي... البارحة في العاشرة والنصف عدا من السوق... كنا نأخذ صورا، وسألتنا الفتاة التي تعمل في متروديو التصوير متى ستد، قضا في أي لحظة، فهرعت تضحك وهي تقول: «ها إذن تنطق الصورة بسرعة». أخذت أنا صورة كبيرة وسلمى صورة كبيرة وصورة لنا نحن الاثنين، وطبعنا من صورتنا المشتركة ثلاث نسخ. كانت سلمى تريد أن ترسل لأمي واحدة، ولأمها واحدة. وحين دخلنا السور مارتكت. صرحت إحدى البائعات بسلمى: «ألم تلدي بعد؟» فضحكنا وقلنا لها: «ممكن في أي ساعة». قالت: «أي ساعة؟». قلنا: «نعم»، قالت: «مذ ثلاثة أيام تقولون أي ساعة؟ قلنا: «نعم»، قالت: «هاه وأنت ماذا تريد: ولدا أم ستا؟»

قلتُ لها: «طبعاً ولد»، فقالت لسللى: «سوف تعطينه ولداً؟»، هزت سللى رأسها: «الله أعلم».

وإذ كنا نسير على شاطئ البيوتوماك السير المعتاد في الشهر التاسع للحمل استرقتنا طفلتان: «سيدي هل هذه زوجتك؟»، قلت: «نعم»، «أهي حامل؟»، قلت: «نعم» ثم بعد لحظات لحقت بنا إحداهما والثانية تنتظر: «ماذا تريد أن يكون الوليد؟»، قلت «ولد» فجرت نحو صاحبها وهي تصرخ: «يقول ولداً... يريد ولداً»، قلت لسللى: «عجيب: أسمر أمك، واليوم أمي كأنهم يعرفون موعد ولادتك»، قالت: «طبعاً إنهم يحسبون الأيام...»، قلت: «لكن غريب أس واليوم»، قالت سللى: «لقد انزعجت من هذه التليفونات»، قلت لها: «أنا أيضاً»، قالت: «حين أسمع وشوشة المكالمات الخارجية انزعج»، قلت: «أنا تعودت عليها»، قالت: «الكثك كنت مزعجا حين عرفت أن أعثك على التليفون أس»، لم أقل شيئاً قالت سللى: «كنت تفكر بوالدك»، فنظرت إليها، كانت تنفخني قلت نعم. أرسلت عينيها في عيني: «حتى أنا. لكن الله كريم، إن شاء الله يرى مولودنا».

في السنة الماضية في مثل هذا الوقت كنا أنا وسلمى مع الوالد في المستشفى. وكان الطبيب قد قال لنا باختصار: «سوف يعيش»، لكنه لن يتمتع بحياته. كانت جلطة دموية ثم مضاعفات في القلب، وكان هناك شلل في الجانب الأيسر وعدم قدرة على البلع. كنت في مثل هذا الوقت تقريباً من العام الماضي أسلي الوالد وأزين له دنياه. قلت له: «انظر إلى سللى إنها حامل». لم يكن ذلك صحيحاً، كنت فقط أريد أن أشغله بشيء آخر عن مرضه. فأنفجر بي بصوت عال، كلام غير مفهوم، ونظرات غاضبة. وحكيثُ لطيفه: «ألأني كتبت عليه انفجر عاصياً؟»، هز الطبيب إصبعه نائفاً: «لا بالعكس» هذا يفرحه لكنه حائف ان يموت قبل أن يرى ذلك فعلاً. إنه يقول لك ماذا تنتظر». ولقد كان كلما رأى بطن سللى حين حملت يتتهج، يضحك، تنهال أسأريه، ويحرك يده كما لو كان يحاول أن يحمها. كان لا يرفع عينه عنها كلما رآها. ولقد بكى بكاء طويلاً... نحيا

هادراً، يوم انحنيت أقبل رأسه، يوم سافرنا، دفعتني بقوة في صدري حتى كدت أقع على الأرض، وأمسكت يده ورحلت أقبلها. سللى تعرف أن ما من شيء يهزني مثل تركي لوالدي وهو بهذه الحال. كنت أشعر أنني أخون هذا الرجل. كيف أسافر وأتركه؟ كان العقل والمقلون بالطبع يقولون: «المستقبل... المستقبل...». ثم كل العائلة حوله والأصدقاء. لكنه كان يبكي، وكنت أعرف أنه يريد أن يراني، يرى سللى ويرى وليدنا. ومنذ البداية كنت أقول له إن سللى ستأتي بوليد. كنت منذ الصغر اسمي «أبو وليد»، وكان هو يسمني بوليد. كان يجني. في الابتدائي، حين ضربني حامد وأنا عائد إلى البيت بكيت فأخفني بعد صلاة المغرب لأبي حامد وتعادنا ثم صرت وحامد أصحاباً، ويوم وقعت من الحصان وانكسرت ساقي وأدخلوني غرفة العمليات وأعطوني حقنة التخدير لم تهبط عيني إلا بعد أن رأيته داخلاً وسمعت صوته وأحسست يده فوق كتفي.

حين عدنا إلى البيت هذا المساء وضعنا الصور على الطائفة العائلية. صورة سللى إلى اليمين، وصورتني إلى الشمال. ولولدي أيضاً في الوسط. كنت في الصورة أضحك وشعري يتطاير قليلاً ولحيتي غير حليقة تماماً. كانت سللى تحب أن تراني هكذا غير متأنق. كانت تقول: «مثل المتقنين»، وكانت الصورة مليئة حيوية وبهجة حتى صارت صورتني «الرسمية». وكانت صورة سللى مثل بنت مدرسة: عيناها الواستمان تبحتان عن شيء ما هناك. ربما رهبة وربما استطلاعاً، وشعرها مصفوف خلف رأسها وبشامتها وجلة. كانت تبدو كالعادة في حالات رخانها مثل أوجه الملائكة الصغار التي شاهدها في الصور الكسية... السلام في الجهة، والشفتان مكتنبتان تكتمان استمامة متحفظة. وقالت: «إخالد بطني يغمضني»، قلت «نأني الآن... لماذا أنت مستعجلة؟ لكني كنت ألاحظ قلقلها طول المساء، وقلت لها: «هل أتصل بالطبيب؟» قالت: «أحسن» وضحكت... «حتى أطمئن»، واتصلت بالطبيب.

ألو دكتور بيترسون؟

خالد... كيف حال زوجتك؟

دكتور، إنها محيرة... لكنها قلقة

بم تشعر؟

نقول عددا مغص.

هل ما زال الماء يتسرب منها؟

سألناها وعدت للدكتور:

نعم...

بكميات غزيرة مثل أمس؟

نقول مثل أمس.

لا أعتقد هناك شيء الليلة. اتصلوا بي في الصباح إذا رأيتم حاجة لذلك.

رأيتها حوالي الساعة الثالثة كمن يلعب رياضة، لم تتم، وتقوم بحركات تعلمتها من الكتب تساعد في التحضير للولادة. في الصباح قامت كالعادة، وأعدت لي العطور. نصف بطيخة صغيرة ونأس حبيب بلود محدود بيص وعسل وقهوة. دخلت الحمام. ثم بكن نومي مستريحاً إطلافاً كانت سلمى نحسني لأنني منذ أصبح رأسي على المحفة أمام. أما هي وأحدث حماماً بالليل قبل أن تنام وهي تقول: «أريد استحمام لأن رسماً هذه آخر مرة قبل الولادة...». لبست ثيابي وسلمى على الفراش. قالت: «عبرني لن تذهب اليوم إلى العمل...». قلت: «عندي اجتماع الساعة العاشرة». قالت: «خالد... يمكن يصير شيء اليوم...». كان واضحاً أنها لا تريدني أن أذهب عنها، قالت: «أخذ الجريدة اقرأها، واجلس جني...». بعد ذلك بدأت تتلوى... كان المخاض يأتيها كل ربع ساعة... ربما كل عشر دقائق.

ذهبنا إلى الطبيب في العشرة، وحين عدنا في الثانية عشرة قلت أماًزحها: «ها تذهب إلى محلات ساكس... ذاك الفنان الذي تبيعه دعيني اشتريه لك اليوم... ذكرى!»، ضحككت وقلنتي: «أنت تحن»، وحين عدنا من «ساكس» ودحننا الشقة رمث نفسها على

المقعد وقالت: «اعطني الوسادة أولاً ثم العطاء»، وبين المحاض والأخر كانت تمكر: «لم أعمل لك أكل يكفيك للأيام التي سأقضيها بالمستشفى». قلت: «أتعرفين كم يوم؟»، رفعت جسدها قليلاً وقالت: «يومان... إنشاء الله يومان». وفي الرابعة بعد الظهر اتصل ب الطبيب

كيف هي الآن؟

طيبة والمخاض يأتيها كل خمس دقائق تقريباً

هل ما زال الماء يتسرب؟

نقول لا تدري.

إذن من الأفضل أن تأتي للمستشفى حالاً.

حين نزلنا المصعد وضعت يدي حول خصرها «اعتدلي جيبي»، واستقامت بقدر ما تستطيع. كان وجهها مصفراً وسواء السهر تحت العينين العليلتين الواسعتين. كنت أحمل شتلة ملابسها وهي تنظر إلي في ثوبها الأبيض ذي المربعات الزرقاء وانتفاخ البطن تضيف لتدويراتها وتكون رها آومتها العديدة رهبة وحلاوة. قالت وهي تنظر إلي تنظر المخصص: «هل أنت سعيد؟». وضعت يدي حولها وعلى جدار المصعد ضغطت بحسني عى حسنها وهي تدفع كفتي بيدها «ابتعد لا يرا أحد...». أسندت ظهري إلى الجدار وعيناي وقلبي في الشفتين اللامضتين المشققتين والرقبة المشقة والشعر الموصوف حللها والوجه الطافح بالأمومة والتعب والقلق. كان البطن المتفوخ يرفع الثوب حتى الركبتين فتبدو الساقان العاليان كأعمدة رخام ناعسة «ما بالك لم تحدي هكذا؟»، قلت: «هل سينخفض بطنك اليوم؟» قالت في غنج وهي تمض عينيها خجلاً: «تريدني حامل على طول؟».

أخذت لسلمى صوراً وهي تخرج من المصعد، ثم وهي تخرج من باب المارة، ثم صوراً أخرى وهي تدخل بوابة المستشفى، وقالت لي الممرضة: «انتظر في قاعة الانتظار...». عبر تلك الثواني البطيئة كان هنالك خمسة أو ستة رجال وامرأة عجوز يقفزون كلما رن التليفون.

في المستشفى كنت خائفا من سؤال الطبيب أو الإشارة إلى مسألة استئصال المخاض حين طال مخاضها وكان الطبيب يقول: «لا تقلق... الجنين بخير». وأشار إلى آلة نبض الجنين... «انظر الآن دقات قلبه، ذلك يمكننا من تدارك أي خطر أول ما نشاهد أي تعقيد يضر بالجنين. في الماضي كنا لا نكتشف الخطر إلا بعد فوات الأوان». حين كنت أعلم هنا كانوا يمازحون الولادة: «بخالد تزوج أمريكية، عيون زرق وشعر أشقر»، وحلفتني الولادة: «أدري أنهم يمازحون لكن قل لي بالله عليك هل ستزوج أمريكية؟». ويوما قال الوالد تعال نتمشى في السوق. كان يسلم على أصحابه ويعرفني متباهياً على بعضهم. ثم بدأ في الحديث الجدي: «اسمع أخوي... الغريبات لا يصلحن للزواج. ومرة قال لي ونحن نعود معا من صلاة العشاء: «ألم تجد لك فتاة في هذه الإجازة؟ الزواج المبكر فضيلة يحفظ الرجل ويعمله يربي أبناءه في شبابه». ثم أردف هاجسه: «إلا الزواج في الغاراج أرحم». ومرة نصحتني ونحن نسير دون أن ينظر إلي: «أدري أن تزوج دال عن الأم أولاً ثم الأب». ومرت قصص أصدقاء قصص كان يكرر: «الزواج مودة ورحمة». ويوماً آتيت وهو جالس في صيوان البيت، وقبّلت رأسه تهلل وجهه: «خير... خير». قلت: «لقد خطبت». قال: «من؟»، وحين أخبرته قال وهو في مستهل السعادة: «مضبوط... بنت حمود. أمها أحسن أخواتها... كنت أعرف أنك لن تزوج أجنبية». أما الولادة التي كانت تنصح باستمرار: «جمال الثوب يخطئه من». فأخذت تبكي: «أريد شيئاً واحداً منك»، قلت: «حاضر». قالت: «أريد أن أرى ذريتك».

كانت سلمى رافعة في الإنجاب. وكان صديقي سليمان يقول بدون أطفال كأيّ تعاسر، لماذا تسميها زوجة؟ إنها صديقة عشرة. وقالت الممرضة حين خرجنا من غرفة الولادة: «أنتم الآن عائلة...». وفي لندن قالت سلمى بلهجتها الحاسمة حين تكون قد اتخذت قراراً: «أنت لا تريد أطفالاً أبداً؟»، قلت وأنا أرشف القهوة والسما تث قطرات متقطعة: «قلت لك ألف مرة

رحت أطلع في كتاب: «السيدات الحوامل...». كيف يتكون الجنين في الشهر الأول، الثاني، الرابع. كيف ينزل رأسه إلى تحت. ثم رحت استطلع الأسماء... الولد... ليس هناك مشكلة فقد كان الوالد يدعوني «بوليد» منذ الصغر. البنات... قلت لسلمى «سوسن»، ولم يعجبها الاسم. اقترح صديق اسم «سما»، وكانت سلمى تفكر في «ريم»، ولم يعجبها «مي». ووجدت بين الأسماء «نوره»، كنت قد ذكرته لها مرة ولم تحمسن له كثيراً. حين دخلت عليها في غرفة المخاض سألتني ماذا كنت أعمل؟ وأطلعتها على قائمة الأسماء في الكتاب وسألته رأيها في «نوره»، قالت: «زين... لكن أليس قديماً؟... لا أريد بنتاً تعتقد»، ثم رفعت يدها حالياً «أسكني». وحين انحسر المخاض قالت: «بخالد لا أريدك تذهب عني».

لبست ثياب الممرضين الخضراء وكانت سلمى تمازحني «طبيب بدون شهادة...». وفي العاشرة ساورني القلق. هل استعجلنا الأمر؟ يوم الأربعاء الماضي كلمتني سلمى بالتفون من عيادة الطبيب: «الطبيب يريد أن يراك الحادية عشرة يوم الاثنين». في البيت شرحت لي سمي أن الطبيب يعتقد أن الجنين قد اكتمل وأن من المفيد إجابته بأسرع وقت. حين سألتها: «كيف؟»، قالت هناك طريقتان: إما بالأدوية لاستئصال المخاض، أو باليد لتوسيع فتحة الرحم. رحت أسأل بعض الزملاء. قال لي السويدي يونغ أنه لم يسمع بطريقة اليد لكن زوجته استعجلت الإنجاب بالأدوية في وليدها الثاني. أمضيت الخميس والجمعة والسبت والأحد أفكر بالموضوع. على الغداء قلت لسلمى بصراحة أنني أفضل أن تنتظر قالت: «لماذا»، قلت: «أحسن»، فعددت جيبتها: «كيف أحسن؟»، قلت: «بصراحة، لا أدري لماذا نستعجل؟» قالت: «بخالد... الطبيب يقول الجنين كامل لماذا تنتظر؟». كانت مصممة وارتفع صوتها: «يوم 15 يتم الجنين تسعة أشهر... هذه أقصى مدة لنموه. بعد ذلك قد يكبر في الداخل، وهذا غير صحي له، ويمكن خطر علي». أحب سلمى حين يرتفع صوتها... وثاقفة، حاسمة، تعرف ما تريد.

بلى»، قالت: «إلى متى سنتظر؟... ثلاث سنوات ألا تكفي؟». وبعد قليل تساقطت دموعها وهي ترشف القهوة «ما أنت؟... ألا تشعر بأحد؟ ألم تر والدك أس كيف بك؟ هل تريد الرجل أن يموت قبل أن يرى ذريتك؟». كانت تتكلم طوال الوقت إلى أن وصلنا الشقة، وما أن جلست على الكنبه حتى انهمرت في البكاء. اتصل سليمان بعد قليل، قلت: «سأخرج»، وجلست مع سليمان على الكرسي الخارجي للمقهى. قال: «مالك متشنج كأن الشيطان ضرب دماغك؟»، قلت سلمى تريد أن تحمل. فضحك سليمان ضحكه المعتادة: «امرأة ولا تحمل؟.. نحن في سان فرانسيسكو!». عند سليمان بت وولدان حين عدا أنا وسليمان من الدراسة بأمریکا كنا نريد أن نتزوج بسرعة «كيف تعيش بدون امرأة؟» وكان سليمان يكرر: «أنت مجنون؟ كيف لا تريد أبناء؟» هي تريد... «وحيث عدت من المقهى قالت سلمى «أريد أن أتعشى في مطعم الليلة لرجد»، كاتب في أبهى زينتها كما لو كانت ذاتية لحفلة. وحين ركبنا التاكسي وضعت يدي خلف ظهرها المستبكت ذراعي. «لن أتعلم الحبوب بعد الآن»، ثم شدت على ذراعي «لن أتعلم الحبوب بعد الآن... مهموم؟... اجي الآن...». قلت: «طبيب... طبيب...». قالت: «لا أريد كلاماً لطيفاً... لن أتعلم...». وسحبت ذراعها من يدي ورحلت أقبل كمنها وساعدها، فاستدارت نحوي: «جيبني»، وضمت رأسي لصدرها. ذهبتا لمطعم «حاكليس» وطلبت سلمى أكبر وجبة بادخة، قواقع ولحم عجل مشوي وسلطة روسية وجبن وفواكه وقهوة، كانت تضحك وتحدث بشبهة وغنى وكانت تنظر لي بأثورة طاعية... «هل تريد ولدًا؟ سأتيك بولد...» تعمرني بعينها ووجهها يطفح بالبسملة أبدية وحب صاف. كانت قد اتخذت قرارها. بعد ذلك رأيتها تقرأ عن الأمهات والأطفال والحمل والولادة، وتتوقف عند فترينات ملابس الأطفال. ولم تبق حيلة أو تكتيك للحمل إلا واستعملتها. أخيرًا في 20 نوفمبر وقمت الممجةزة من بين التراب... من علق. كيف عرفنا؟ أولاً لم تأت سلمى المادّة. وانتظرت حوالي عشرة أيام وذهبتا إلى

الطبيب، وقلت لعباس مدير المختبر المركزي أريدك أن تحلل هذا بصلك وتخبرني بالنتيجة. وجاء صوت عباس مدويًا عبر البهو: «مبروك... حامل...». وكلمت سلمى بالتليفون: «مبروك» كان ذاك يوم عيد في البيت... والدة تيسر بخيلاء والوالد يضحك، وحسبت أغني له، والوالد يهز رأسه مع النغم... ثم تأوه أمة طويلة وصلك أسنانه ورفع عينيه للسماء وهزّ يده، وحين قلت لسلمى: «ما رأيك لقد عرضوا عليّ عملاً بأمریکا؟»، قالت: «أقبل يا خالد... يقولون الولادة في أمريكا أحسن»، وبكت والدة: «أنا ضامة عمري، تدهون وتتركوبي مع هذا الرجل الذي طول النهار ويتعق خطوات سلمى؟» أخذ بطن سلمى يكبر قليلًا قليلًا... وغيرت ملابسها مرتدية ملابس الحمل، وأخذت تمشي الهويني كما يمشي الوجي الوحل. وفي الشهر التاسع كان هناك الطقس اليومي... تتعشى في السابعة والنصف ونخرج نتمشى لكي نساعد على نروب جنين... تتوقف فوق الجسور الصغيرة... سحلت السحما... ونعود شيئًا... قالت سلمى وهي تتعشى في الألف: «إنها عيناك دائما تقول لكل الناس أنني لم أجد أثناء الحمل»، قلت: «أبدأ مخاضك طبيعي»، قالت: «لا أهبلق». لقد أخبرتني أختي أنها حين دخلت غرفة المخاض أعطوها مخدرا موضعيا ولم تشعر بالألم إطلاقاً... كنت أنظر إلى آلة نبض الجنين، وقالت الممرضة: «هل تريدون سماع صوت قلبه؟»، وفتحت زر التسمع «بم بم بم بم»، وشرحت لي «هذا الورد يعطي إشارة القلب، وهذا العداد يبين عدد النبضات بالدقيقة، وهذا الشريط يسجل النبضات على شريط من الورق حتى يتمكن الطبيب من قراءته لو حدث خطر... OK 19»، قلت: «OK» قالت: «حسنًا أيها الأب...» إذا زادت النبضات عن 180، أو نقصت عن 120، أخبرنا في المكتب»، وأشارت على جرس قرب السرير.

في غرفة العمليات أعطوها إبرة بالظفر والبسوني غطاء الرأس الأخضر مثل الطبيب ومساعديه، وأجلسوني بجانب رأس سلمى. رحت أحذثها بأي شيء... أريد أن ألهيها عن التفكير وهي تسمع ولا تسمع، أحاول

إضحاكها ولا تستطيع أن تضحك وتهز رأسها وتعلق على كلامي: «كيفنا نظريات وتخريف»، وأنا كنت أشعر أن موضوع الحديث قد ضاع مني فقد كانت جوارحتنا في الجانب الآخر مع الطبيب. وضعوا الفخذ الأيسر في كيس من القماش ثم الفخذ الأيمن ورفعوهما على مقابض حديدية، وأثوا بغطاء من القماش ووضعوه على صدر سلمى والفخذين. ورفعوه مثل ستارة حتى لا نرى. قلت لها «ما بالك؟» «حين دخل الطبيب وعيناها تابعتان إيماءه منه نظر إلى سلمى: «إنها حلوة»، ثم قال بصوت عال وهو يجلس على كرسي بين يديها في الناحية الأخرى وحوله مساعديه: «لن يكون وقتاً طويلاً». وسلمى تنصت لي تحاول أن تتابع ما أقول وأنا لا أدري ما كنت أقول. نهمهم بين الحين والحين «يا الله». وتحقق أحياناً في الستارة، قلت: «حبيبتى دعهم، ألم تنفق على أن نمضي الوقت معاً وننسى ما يعمل الطبيب؟» كنت في الواقع أخفي قلقي، قالت: «لكنهم يسحبون...». قلت: «ما عانيت...». ثم أردفت: «على فكرة حين يعود مستوقف في ليل، هذه المرة لن تلجئي إلي السوفى...». كيف تخرجين وطفلك؟» وعقدت حبيب «يا الله...» إنهم يسحبون...». كنت مرهوبة عيناها وقلبيها وعقلها خلفه الستارة. وصرخ الطبيب: «لقد مسكته...». وصرخ مساعده: «شعر كثير...». وعقدت الممرضة صاحكة: «مثل أبيه». زعق الطبيب: «هذا هو... هذا هو...». ورفعت سلمى رأسها قليلاً وأدبرت رأسي أيضاً. رفع الطبيب الوليد عائلاً. كان الوليد ملطخاً بالدماء والطبيب يشده على صدره ويعلقه من رجله مثل أرنب صلوخ... «هل سمعت صوته؟» قالت سلمى بسرعة. «لا»، قال الطبيب: «أره... إني أتكلم كثيراً». وضرب

الوليد على ظهره فارتفع صوته: «واو... واو...». واو...». أحست بخنجر في ساقى وركبتي. كان جسمي أخف من الريشة، وانعدمت الجاذبية كما لو كنت في الفضاء. وسلمى أغمضت عينيها، وبقدرة قادر اختفى الشحوب والوجه الأصفر تورداً، والشفتان عادتا قرمزين. «الحمد لله... الحمد لله...». نظرت إلي: «حبيبي»، وقبّلتها. كانت تتابع بعينيها الوليد يد الممرضة. قالت: «عيني لا تد تعمل تلفون للبيت...». وأغمضت عينيها وهممت: «يا ربي تطول عمر عمي حتى يرى وليد»، وبدأ الطبيب يخطط الجرح. وفعنا السرير إلى غرفة النظافة وقبّلت سلمى ثانية... وهي تضع وليد بجانبها: «قم كلم أبوك»، وصرخت بي وأنا خارج عند الباب: «وكلم أمي...» اندفعت نحو غرفة الطبيب وعثرت في الضيق بطاولة بالسرير «شكراً دكتور...». ونظر إلي فهزّزت يده نايه «شكراً دكتور»، قال: «أنت أب طيب...» وأنا أحب ذلك...». قلت: «أرجو أن تسمح لي بالاتصال بالمكالمات الخارجية الآن...». وفعنت التلفون... «الو...» المكالمات الخارجية الكويت...
ال... أبو... أمي... أمي... بسرعة...
بمه... وليد... وصل وليد...
وغرقت في اليكاه...
- يمه... لماذا تبكين... وليد... وصل وليد...
هو وسلمى بحير... يمه... خلاص لا تبكين... هو بحير... وأمه بخير... خلاص... يكمي بكاء...
يمه... يمه... أعطيني الوالد... يمه... خلاص...
وين أبوي... ١١٩

حضانها المنفلت

فاطمة الزهراء الرغوي / كاتبة، المغرب

أيد كثيرة وهي تجهز أكالات جديدة. أشعر بالجوع. شربت كثيرا. شربت وقبّلْتُ الأحمر الذي انساب على طرف قمها المدور الصغير ليصل مثل أول الفيضان إلى ما بين نهديها قاسفل وأسفل.

ابتسمت إليها مباشرة من اجتماعي مع المتخمين. وعدتهم بالأمر استخرجون ليلا من دياركم لتحبوا في الشوارع المظلمة، سَكَبُون حبيباتكم دون أن تعترضكم رغبات لمر جائع. لن يظل هناك لمر جائع يهدد سلامتكم. قال والدي عندما هاتفته بعد الاجتماع، استعد للوزارة. ابتسمت للمهاطف، ومقود السيارة والشرطي الذي رفع يده بالتحية. أرغيت قليلا وبعطة العنق واستسلمت لصوت المغنية وهي تغني: أريد حرية. غنيت بدوري: أنا حر. أنا حر. أنا حر.

جالسا على الأرض، أنظر إليها وهي محاطة بالأحمر. كان يكفي أن تقبل ثوب النوم الجديد وأن تبسم بامتنان عندما أخبرها أنها أجمل النساء، والتي أقيم لأجلها. أشعر بالجوع، أرفع يدي دون أن أنحرك وأفتح باب الثلاثة. قالت: أنت لا تحب غير زوجتك وطفلك الغني. قلت: أريد مكانا في الشمس. الشمس ملك للأغنياء يا حبيتي. ها أمك تشبع شمسا وهي

لم يكن متوقعا أن أصبح قاتلا. لذا لم استعد لهذه اللحظة. أتيت إليها عاريا من كل خطط مسبق. . . لم أت إليها فعلا. لقد حدث الأمر فقط. ماذا أفعل بشعرها الآن؟ كنت أحب أن أشده وأنا أسممها تصرخ عندما يتوهج جسداها في عناق حميمي. ماذا أفعل بيدها الآن؟ كنت أعشق وخز أعظافها في صدري ولحمي عندما تنشاك كعدوين أو حبيبن

لا أظنني اخترت شيئا. لم اختر هذه اللحظة. لم اختر ما سبقها. ولدت في الصيف وكنت أفضل لو أتيت إلى هذا العالم في حمية الشتاء. والذي، الوزير كان سعيدا بانه الأول. اختار لي اسمه وأرضه ومنصبه. كان علي فقط أن أتبع الطريق الذي رسمه لي. طريقا معبدا وجميلا. ضحكنا كثيرا وأنا أنتقل من حضن إلى آخر؛ حضن أمي، حضن المدرسة، حضن البنات، وحضن البلد.

الماء الذي ينساب من يدي أحمر. أحمر يناقض زرقة شفتيها. أنظر إلى الخلف فأراها مستلقية هناك. كأنها فقط أثرت النوم على أرضية المطبخ. من يحب النوم على أرضية المطبخ؟ من يختار القتل في مطبخ قديم، ألواح خزائنه فقدت لونها الأصلي. احتكت بها

تبيع الخضار في السوق. أحب الجبن والزيتون. ألتهم العنب. ألتهم التين. ألتهم آخر الخبز. أنا لا أشبع.

حضن أبي مليء بالذهب. حضن زوجتي مليء بالذهب أيضا. أمد يدي فتشع. تفتح لي الأحضان الأخرى ويتسم الدنيا مثل عاهرة، تبتسم وتفتح ذراعيها. وأدخل فيها. لم أختَر شيئا. لكن الدنيا اختارتني. قبل شهرين زرت غير الموت. كنت ألبس أفخر ثيابي وتلك الساعة الرولكس التي أهدتني إياها زوجتي بعد عودتها من سويسرا. يجب أن يُقتلوا فكرت، وأنا أنظر لوجوه القتلة، أنظر فلا أرى أعينهم، أرى فقط ثقبين. كل وجه يحمل ثقبين وفجيرة.

كنت أضمها. أعصر رحيقها وأقبل أصابع قدميها والأرض التي استقبلتها، والأرض التي مشت عليها. وأقبل الحياة. هي الحضن الذي يهديني إلى الحياة مرة تلو مرة. كنت أضمها، عندما انقلنت مثل لاعبة خفة وهرمت إلى آخر الحجرة: تزوجني. ودعيت تبحث عن ماء يطفئ ظمأها. ابتسم لي. أحبيتي أنا كوني لي... كنتُ أصرخ وأصرخ وكلما أردت حضنها ابتعدت لتلتصق بالطاولة، لتلتصق بالثلاجة... لتلتصق بالأرض.

هذا الحضن المغرورق بالدم لي، أفكرُ وفي وجهي ثقبان وفجيرة.



مكتبة الحياة الثقافية

تقديم عبد الرحمن مجيد الربيعي

إلهام عبد الكريم

وكتابة الرواية بذاكرة «بصرية»

- 1 -

كأنني كنت أنتظر رواية من طراز هذه الرواية «نساء» إذ أن العراق وما مرّ به من أحداث جسام وتراكم مصائب لم يعرفها شعب أصبح يصحبها روايات وقصصها وشعرها ومسرحها وسينماها وتشكيلها.

مرة قالت لي الصديقة الروائية الكبيرة عذراء السعدون بعد أن قرأت روايتي البكر «الوشم» إذا كان اعتقال بضعة أسابيع جعلك تكتب هذه الرواية فستطالب الحكومة العراقية أن تجدد اعتقالك من جديد لتكتب لنا رواية أخرى مثلهما. وما عشته وتسرب لروايتي «الوشم» موضوعاً هو أقرب إلى الدعاية عندما يقاس بما جرى للعراق منذ اشتعال الحرب بينه وبين إيران عام 1980 وما أن توقفت الحرب حتى كانت حرب أخرى أعقبت دخول الجيش العراقي للكويت ثم قصف العراق ومحاصرته، وبعد ذلك احتلاله عام 2003.

سيناريو الرعب هذا لم أعشه شخصياً إذ كنت في مسافتي التونسية والذي كان موضوعاً محورياً لنشرات الأخبار المسموعة والمرئية والمكتوبة.

كان امتحاننا عسيراً لشعب تدين له البشرية بأن أولى حضاراتها قد ولدت فوق ثراء الخصيب، بلد

سومر وبابل وآشور وعاصمته «بغداد» عاصمة أكبر الأباطوريات التي أقامها العرب والمسلمون.

كنت أبحث عن هذا الذي جرى وعن كل الاختلاطات التي فاقت تصورات صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وكل أفلام الرعب التي أنتجتها هوليوود

قرأت بعداً من الروايات التي وإن تعددت موضوعاتها فإن محورها واحداً هو العراق المحتل وما يجري فوق أرضه وما حصل لشعبه من اختراقات وعمليات تخريب في الوجدان والضمير.

قرأت لبرهان شامي رواية «مشرحة بغداد» ولشاعر نوري رواية «مجانين بوكا» ولضياء الخالدي «القتلة»، ولقاسم حويل «سوق مريتي»، وهدية حسين «نساء العتبات» وقد أقرأ أعمالاً أخرى صدرت ولكن قراءتها فانتني.

ثم جاءت رواية إلهام عبد الكريم التي تحمل اسم «نساء» والكتابة مصرّة على هذا الاسم لروايتها رغم أنني اقترحت عليها استبداله بإسم آخر ولا ترى أن هناك اسماً أنسب من هذا الاسم، وهذا شأنها بالتأكيد.

رواية «نساء» قرأتها بعد أن فرغت من قراءة رواية لها صدرت في بغداد عنوانها «الصمت» وقد عرضتها في مجلة «الحياة الثقافية» التونسية (عدد سبتمبر 2013) ولكن الذي توقفت عنده هو هذا التطور الهائل في أدوات روايتها، ويبدو لي أن المحن الكبيرة تعجز

تمحورت رواية «نساء» حول خمس فتيات بصريات كن طالبات في المدرسة الثانوية ولكن صداقتهن كانت أكبر، والفتيات الخمس منهن أرمنية اعتمدا على الأسماء هي : «ساغيك» و«برتيون» الكاثوليكية. يومها كان للأرمن حضور وللمسيحيين شكل عام في البصرة وبغداد - هناك حي كامل اسمه كامب الأرمن - أي مخيم الأرمن» وهو حي واسع تسكنه العوائل الأرمينية التي حملتها هجرتها الطويلة نحو عدد من بلدان المشرق العربي مثل لبنان - حيث لهم الآن حضور اقتصادي وسياسي واضح - وسوريا والأردن.

هناك رواية تسرد الأحداث لم تفصح عن اسمها، مرة لكنها وصفت نفسها بضمير المتكلم «أنا»، هذه الرواية هي التي سردت كل ما جرى، سنوات الطفولة البيضاء مع «ساغيك» و«برتيون» ومع «زهراء» ثم «مروجة» التي التحقت بالمجموعة سنوات الدراسة الجامعية.

ولكن التركيز سيكون على شخصيتي «زهراء» ابنة العائلة المختلفة ذات الملامح المختلفة بياض البشرة والشعر الأصفر والعيون الملونة وهذه تتزوج قبل إتمام دراستها من ابن عمها محمود إلا أنه لم يجعل زواجه حائلا دون مواصلة دراستها أو علاقتها بصديقات الطفولة.

لكن مأساة «زهراء» كانت أكبر منها، فزوجها المجنون في الحرب تركها مع بناتها الثلاث الصغيرات، وهي كأي امرأة ملأت بالمرغاب والحاجة للرجل. كانت تتجمل لزوجها الذي لا يأتي، تنحجم، تعطر، تنممد في فراشها وهي في أوج اغتلامها، يدخل عليها لص فينسى أنه جاء ليسرق ويذهب لمعاشرتها، تتقبله باشتهاه ظنا منها أنه زوجها، ثم يسرقها ويعضي، ولكن أثره بقي فيها، ومى بذرة في أحشائها لتنجب بعد ذلك ولدا كم كان زوجها محمود يتمناه وقد تعلق به عندما ولد رغم أن ملامح الطفل غريبة على ملامح الأسرة المتميزة بالوسامة.



المواهب وتثري القدرات وتجعل للنصوص الجديدة فرادتها رغم أنها بصوص ألم وخذلان ودمار إنساني، ولذا تبدو المقارنة بين روايتها «الصمت» وروايتها هذه «نساء» رسما لخارطة تطور الكاتبة الملهم والمتلاكم، للمحرقة الروائية لدرجة تجعلني كدري للرواية قبل أن أكون كاتبا لها أشعر بالفرحة الفائرة لأن «الكاتبة العراقية قد أنجزت عملا روائيا مثل «نساء»

وأجد أن المشترك بين «الصمت» و«نساء» وقبلهما روايتها الأولى «الماء والنار» هو أن إلهام عبد الكريم ابنة البصرة الفيحاء مازالت تكتب يداكرتها البصرية شأنها شأن روايتين آخرين جاؤوا من البصرة والموصل والعمارة والحلة والناصرية وكركوك وديالى وواسط ومدن أخرى. كل واحد جاء بذاكرته، هنا أتذكر ماقاله الراحل غابرييل غارثيا ماركيز بأن الروائي يكتب طفولته

والفارق بين روايتها أن «الصمت» دارت أحداثها في بدايات القرن الماضي سنوات الاحتلال البريطاني للعراق الذي كانت البصرة ثغر العراق مدخله. أما «نساء» فهي رواية الحاضر بكل غليانه، الحاضر الممتد منذ بداية تسعينيات القرن الماضي يوم قصف العراق ثم حوصر ذلك الحصار السريع. كانت الرواية راصدة لكل ما يجري، ملئة بكل تفاصيل خراطم الخراب التي رسمها الاحتلال

وكل القضاة المتاحة مقابر للضحايا الأبرياء الذين يسقطهم القصف السادي الأمريكي.

لكن البصرة هي الحضور، منها البدء وفيها المنتهى، الراوية تعود إليها هرباً من بغداد، وهناك تلتقي صديقتها «موجة». هذه الفتاة الفاعلة والناصرة والتي تذكرنا بالشخصيات الإشكالية التي تحفظها الذاكرة مثل «جوستين» لورنس داريل.

حكاية اقتران والديها مثل حلم سومري بطفوس غمرها الماء، رأى الأب تلك الفتاة التي تصنع دماها من الطين يحاول لفت نظرها بأن خلع ثيابه ليلدلف إلى الماء، ولكن الطين اللزج كاد أن يبتلعها. صرخ دون أن تهتم، ولكنها أرشدته بلا مبالاة للحبل الذي إن أمسك به سينجو، وهكذا نجاة، ورغم صغر سنها قرر الزواج بها.

وتم كل شيء بسرعة، ولكن صغر سنها منعه من معاشرتها معاشر الأرواح ثم يضطر للهرب بعد أن حادته التهديدات من أبناء عمها الذين هم أولى بالزواج بها **هذا الغريب**. يهرب بها بزورق يشق به أمواج الماء الهائلة بسجذاف، ويتحول إلى صياد سمك.

ولكن معاشرته الزوجية الأولى تتم داخل هذا الزورق الصغير الذي يشكل مخدعها الذي تتم فيه هذه الطفوس المائية بحميميتها العالية مثل حلم خرافي. لتولد «موجة» في الزورق الصغير أيضاً. يسمايتها «روجة» وهي تعني بالدارجة العراقية «موجة» ولقب الأب «السمك» الذي يصيد السمك، لكن «روجة» تحولت إلى «موجة» و«السمك» اللقب إلى الصياد فيصبح اسمها «موجة الصياد».

هذه البنت الطموحة الإستثنائية التي كانت ثمرة حب عارم، طقوس تمت في زورق راس على ضفة الماء، حيث لخيره همس كمداعبة غرامية ولم تلبث موجة أن فقدت أباه، مات وتركها مع أمها، وحيدتين على جرف الماء، عالمهما زورق يحمر نهارة للصيد ويرسو ليلاً.

كان الطفل مصدر عذاب لها فهي لا تستطيع أن تبوح لزوجها بحقيقة ما جرى ولذا تتأكل في داخلها المشاعر حتى أغرقتها في انهيار صحي كامل هناك، وما لبثت أن انطفأت في فراشها بعد أن ألقت بحملها على اكتاف صاحباتها. إلا أن «موجة» أعبرت الزوج بالأمر فما كان منه إلا أن غادر لجبهة القتال وما لبث أن قتل. وإذا أدركت موجة أن الطفل صار من موجبات عذاب أمه أبعدته وأخفته مادامت الأم قد رقصته، وكان وجوده أمامها مصدراً لعذابها وتواصل انهيارها. وتفاجنتا برفض أخواته بعد موت والديهن له لذا صارت عائلتهن لها دون منازع.

والكتابة بقدر شغفها بفرش الأسرار التي ستفصح عنها لاحقاً، بقدر ما تفعل ذلك فإنها معنية جداً بالتفاصيل ذات العلاقة بنض الحياة اليومية وحيوية المكان مثل عالم أسرة زهراء.

وهناك دائماً شجرة سدر سرف تعطي ثمار «التب» الطري الذي ينتشر في العراق، يهتز كرم هذه الشجرة وثمارها حتى في روايتها الأولى «السمك» و«الثانية» «الصمت» ويتواصل في «سما» هناك دائماً السدرة الظليلة الحاضرة بكل بهائنها في المنزل البصري التقليدي، المنزل العامر الذي تربيته «الشناشيل» الشهيرة المصنوعة من الخشب النادر وبحرفية عالية من صناع مهرة. عرفت بها بيوت أثرياء بغداد وأثرياء البصرة، تلك الشناشيل التي تغني بها شاعر البصرة والعراق بدر شاكر السياب في «شناشيل ابنة الحلي». ذكريات بغداد بالنسبة للراوية العليمة بكل التفاصيل والملمعة بجزء من الأسرار ثم بالأسرار كلها، لا يمتلك حيوية ذكريات البصرة التي كانت البداية منها لتكون الخاتمة فيها.

ذكريات بغداد هي ذكريات الحرب والموت والراوية تنتقل بينها وبين البصرة، تركز في بغداد على قصصها وحصارها في التسعينيات ثم احتلالها، وتنتقل لنا صور الأماسة التي عاشها العراقيون إذ كانت الجثث مرمية في الشوارع وفي قنات الهدوء يجري دفن هذه الجثث في مكانها فتحول ساحات المدارس وملعب الكرة

لا تصدق الأم أن رجلها قد ذهب ولن تراه بعد ذلك أبداً، تغلق عينيه، تذهب للزورق وتصرى كما كانت تفعل معه وتستحضره. كأنه يمارس معها الحب.

تهرب من واقعها لتذهب إلى موعدها الليلي مع وهم رجل كان ذات يوم معها ثم طواه الردى.

كانت الأم فائنة وجميلة، تدبر أعناق الرجال، لكنها لم تدع لرجل آخر وترفضه زوجاً أو عشيقاً ومع هذا كله كانت تمضي ليلها في صيد السمك، ترمي شبكتها التي تركها لها زوجها فيأتيها الصيد الوفير الذي جعل منها امرأة ثرية أدخلت لبيتها المدرسة لتعلم وتخرج من الجامعة.

تكمل «موجة» دراستها الجامعية، وتختص بتاريخ الأديان وتتوقف عند اليهودية تحديداً، تتعلم اللغة العبرية والألمانية والإنكليزية، فهي مغرمة بتعلم اللغات. وكذا حال صديقتها الرواية - التي قد تحصل جواب من سيرة المؤلفة في خطوطها العريضة - وكذا هو الشأن مع «موجة» تقدم لنا الرواية نفسها كمتجربة، تتفعل على ترجمة روايات من الأدب العالمي عن اللغة الإنكليزية.

ورغم كل الموت اليومي تلوذ إلى أرواقها لتواصل الترجمة والكتابة رغم كل ما مرّ ويمرّ تواصل كتابة الرواية والفصّة - وأنا هنا لا أريد أن أقصر التفسيرات باتجاه واحدة الكاتب والرواية في روايتها هذه، فهذا أمر لا أراه مهماً أن تطامقنا أم اختلافنا، والمهم الشخصية الروائية التي مثلتها الرواية فهي مجبة لصديقاتها، مهمومة بأحوالهن ومصائرنهن، حزينة لنهاية «زهراء» قلقة على مصير ولدها الذي أخذته موجة وغيبته.

لكنها مستعرف أنه يحمل اسم «يزن» وأن موجة نقلته إلى ألمانيا ووضعت في عهدة عائلة ألمانية وقد أصبح في الرابعة والعشرين من عمره، أكمل دراسته وحار له عمل. وكان من بينهما في هذا الأمر الرجل اليهودي العراقي «إيزاك» ابن البصرة حيث ولد وكبر قبل أن يغادر مع أسرته إلى «إسرائيل»، ورحلت الأم وأولادها الثلاثة مع أن ما شاع عن الأم أنها أنجبت ولديها من

ابنها الكبير «إيزاك» الذي عاقب نفسه كما لمحت الرواية بأن قطع عضوه.

أمه صهيونية حتى التنازع وكذلك شقيقه (ولداه) إلا هو الذي ظل بعيداً عن كل ما هو عنصري. وكان يحب موجة وتنازل لها عن ملكية بيت أسرته في البصرة.

ولكن بعد احتلال العراق، تتلقى موجة مكالمات من معجذ أمريكي اسمه «جو شوا» هو شقيق (ابن) إيزاك، وكان يبحث عن وثائق تخص أسرته التي ظلت مخبأة في ذلك المنزل العريق التراثي لكنه لا يعرف ما هي؟.

كان «إيزاك» قد تحدث «لموجة» عن بعض ما في البيت من مقتنيات يهودية مثل الكتب والفصيات والتحف والمخطوطات، كما أرشدها إلى الكيس السميت المعبأ بالأوراق والذي أعطت المؤلفة اهتماماً كبيراً لعملية فتحه وقراءة ما فيه من أسماء وأسرار، وهو سجل تاجر ومراب يهودي.

وبحالات كل من الرواية و«موجة» من فك طلاسم ما يحسه السجل أو الأوراق، ثم تأتي زيارة المعجذ اليهودي جرشوا إلى البصرة وإلى المنزل ولقاؤه بكل من موجة والرواية. وبما أن موجة بالإنكليزية (wave) فإنه يتنادى بالذكورة «ويف».

كان مجيئه مع رتل من الدبابات التي عبأت المنطقة قد أثار الذعر، كان يبحث عن شيء في المنزل بناء على وصية جدته «شمر»، هذا الشيء لا يعرف ما هو، لكن صهيونيته الحاقدة تدفعه لهذه المغامرة مادام رأسه معبأ بالأساطير الصهيونية ذات العلاقة بالماضي اليهودي مثل هيكل سليمان والحفريات العمياء تحت قبة المسجد الأقصى وإصراره على «إهانة» آثار بابل وتعمره النبول على أسد بابل، أو سلوكه لطريق هجرة إبراهيم الخليل من مسقط رأسه في أور قرب الناصرية. وكذلك ادعائه بأن اليهود الذين سيهاجم نبوخذ نصر هم من بنو برج بابل، وهذه التخريفة مضت حتى إلى الأهرام في مصر وادعاهم بأن اليهود هم من بنوها.

يعود يزن إلى ألمانيا. وتبدأ حالة موجة الصيحة بالإنهيار، فالزمن قد مضى بها وشاخت وعجز قلبها عن الخفقان المنتظم، وأصابها الوهن حتى انطفاًت بين يدي صاحبتها - الرواية التي سبقت الشاهدة الوحيدة التي أُلتمت بكل التفاصيل. رأت، وعاشت ووثقت بعملها الروائي هذا.

لن نسأل ما هو الواقعي في الأحداث ؟ ما الذي حصل فعلاً ؟ وما الذي أضافه المخيال الروائي الواسع لدى كاتبنا ؟، كلها أسئلة ليست في الصلب، لكن ما هو في الصلب وفي القلب هو هذه الوثائق التي حملتها الرواية باعتبارها شهادة عن مرحلة هي من أعنى المراحل التي عرفها العراقيون وهم الذين دبقتهم التجارب، وحركتهم المحن وحرقتهم نيران الحقد المنصب على بلدهم الذي كانت عاصمته عاصمة العالم.

واعتقد أن شخصية «موجة» هي واحدة من الشخصيات الرواية النادرة التي انصافت إلى شخصيات روائية قليلة مورت بنا، ولم ننسها.

وجدنا الرواية التي وصفت نفسها بـ «أنا» كانت المتكسمة، كأنها خائفة مما فيها، تلمح أحياناً إلى اسم، لكنها لا تعود إليه، وكأنها تذكره لتبتز منه.

صديقاتها الأربع غادرنها، زهراء، وموجة إلى الموت وساغيك وبرتيون إلى المجهول وفق التغرية التي عرفها مسيحيو العراق.

والرواية ظلت هناك، كأنها لم تكمل مهمتها وما زال عليها أن تروي حكايات الما بعد.

(*) مقدمة الرواية التي مستلصد عن دار البدوي للنشر - تونس.

بدأت لي بعض صفحات الرواية وخاصة منها ما تعلق بموجة واهتمامها الأكاديمي بالتاريخ اليهودي وكأنه بحث استقصائي لم يكتف بما كان في البصرة وما عاشه الآباء اليهود قبل أن يغادروا العراق بل والأبناء الذين رغم هجرتهم وعدم وعيهم بحياة آبائهم الأولى إلا أنهم تعابوا بالحكايات ورسمت لهم الكثير من خرائط الوهم.

تكتشف «موجة» من الوثائق التي تعثر عليها، أن البيت لم يكن ملكاً لعائلة «إيزاك» بل أن له مالكا آخر كان اقترض مبلغاً بالربا من والد إيزاك ولم يستطع تسديده فصادر بيته المرهون لديه فتقرر موجة إعادته إلى أسرة مالكه الأصلي وهو مواطن من البصرة.

تظل موجة مسكونة بالرعب من ظهور جوشوا في حياتها وهو الرعب نفسه الذي عاشته صاحبها الرواية التي شاركتها كل هذه التفاصيل الأخيرة، ثم الرسائل التي حملها لها «يزن» من «إيزاك» وبحثها عن شيء مفقود أراد المجدد اليهودي الأمريكي «جوشوا» استرداده، وذلك الصندوق الصغير الغلز وما الذي سيضمه إن نجحت «موجة» وصاحبها الرواية في فتحه، لأن فتحه العشوائي سيتلف ما فيه كما نهها «إيزاك»، وستنحجان في ذلك بعد لأي لتجدا خارطة تزيد الأحداث غموضاً.

يأتي «يزن» شاباً وسيماً، ويطلب من موجة أن تأخذه ليرى أخواته - لم تذهب الرواية إلى مجريات اللقاء - بل اكتفت بالإشارة له فقط، وكانت موجة سعيدة به، فهو مثل ابنها الذي لم تلده.

« لكل شهوة قطاف »

لهدي الدغاري (تونس)

صدر للشاعرة التونسية هدى الدغاري ديوان بعنوان «لكل شهوة قطاف»، ويسجل لبعض الأدبيات التونسية الجراة الواضحة في تسمية أعمالهن الأدبية، جراءة قد نراها ضرورية لخلق الاستفزاز المطلوب، وهدي الدغاري إحدى ناشدات الاستفزاز لا في قصائدها فقط بل بدءاً من العنوان.

تعتلني قطرة ماء
هي مني إليك
تمد رؤاي
فوق ضوئي المعرّش
تليها ذبذبة صوت
تخرق جسدينا
وثبة أبيض
برهة في جسدين
حياة).

هذه الشاعرة معنية بالجسد، منشغلة به شعراً، كأنها في رحلة غوص، مجهول الخبايا مازال سرا، وما اكتشفته دونته.

لنقرأ قصيدة «قصب» كاملة:
(أنا فيك)

على فتوح العطر
من أين أحيى بعمق يزيد تفصيلاً
أو نقطة تعيد اليده

قصب السكر اندلق فيّ وفيك
لينمّ من كل نشوة خطاف
ويكون لكل شهوة قطاف
سأوصد الباب على ربيعي
حتى لا ترتحل طيورتي).

عالم القصيدة هذه واضح بما فيه من إحالات تؤكد اشتغالات الشاعرة المعلن عنها بدءاً من عنوان ديوانها.

عدد صفحات الديوان 126 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار نقوش عربية (تونس) 2013.



إهداء الديوان أسري لوالديها تحديداً.
تقول فيه : (إلى والدي سعيد، علمني أننا لا نعدّ الطريق إلا إذا مشينا فيها.
إلى أمي زينب، نخلة باسقة في تربتي صبرا وشموخا).

لنأخذ مثالا نص قصيدة «برهة في جسدين»:

(سنبلة قمح
ترتشف الأرض
في فكرة

« هواء طويل الأجنحة » لعلية الإدريسي البوزيدي (المغرب)



نرى الشاعرة أيضا تكرر لعبتها الأولى التي ضمها ديوانها الأول بأن تبدأ بمزدوجين بينهما تقاطع، لتضع المتلقي أمام تساؤل : ماذا تريد بهذا ؟ أو من هذا ؟ لا جواب يأتي سريعاً، و اللبيب (القارئ - الناقد) من هذا اللغز يفهم .

أقول : إنني متابع لهذه التجربة التي تبعد عن أي نفس ملحمي - بعض قصائد شاعرات مغربيات مكرسات مثل مليكة العاصمي ووفاء العمراني مثلاً - هي أقرب إلى فاتحة مرشيد، فاطمة الزهراء بنيس ولوداد بن موسى وعائشة البصري وإكرام عبيد، لكنها أكثرهن خوفاً من اللغة، من رهبتها لذا تكتفي منها بالترنر اليسير جداً .

تقول :

(لا أريدني)

أيها الراعي

ظهري بلا مقلات

فأنتي . . . أن أكون شجرة

أمر غريب

فأنا على الرصيف

أنا الخريف

أين هذا الجبل ؟).

كما تقول أيضاً :

(أرض عالية فوق رأسي

والقزاعة

أغسلها

لا

تبتعد

أسرعني أينها السماء

أنا الخريف).

صدر للشاعرة المغربية لعلية الإدريسي البوزيدي ديوان جديد بعنوان « هواء طويل الأجنحة » ومع النسخة الورقية من هذا الديوان هناك قرص سجلت عليه الشاعرة قصائد ديوانها بصوتها .

ديوان صغير الحجم، أتيت الإخراج، ويضم أربع قصائد هي : كراسمة، سبت الخريف، (. . .) الخريف سعيد جداً، وسلفادور دالي أيضاً (. . .) .

نحن أمام شاعرة مقتررة، لا ترخي للشعر عنانه فيهزم هنا أو هناك، كأنها تخشاه، وكأن لجامه طوع يدها، هي من تقرر المسافة، وهي من تقرر عدد الكلمات، وبالتالي أين تحقق كفايتها لتسمي ما بين يديها ديواناً أو مجموعة شعرية، أو إبحاراً في حقل تعرفه حتى وإن كان الفصل خريفاً - يتكرر اسم الخريف مرتين في عناوين قصائد ديوانها هذا رغم أن كل ما حواه أربع قصائد .

وصفتها مرة أنها شاعرة تنظر الشعر وكأنها تبحث عن الرحيق، وهذا شأن الفرائشات الملونة التي لا تتوقف عن التحليق والبحث عن الرحيق حتى وإن لم يبق الخريف للشاعرة زهوراً تستقر على أكمامها .

الإهداء يتكرر لذا تصيف إليه كلمة (أيضاً) فيكون الإهداء (إليك أيضاً) .

حياة وإبداع هذا الكاتب الذي ظل مثابراً على الكتابة الروائية فحقق فيها نصيذاً كبيراً لا نجده عند روائي آخر من روائي سوريا.

وأحدث الكتابات التي تتناول إبداع حنا منه كتاب بعنوان «انتصار الجسد وهزيمته في روايات حنا منه» من تأليف الشاعر السوري نديم الوزه، وقد صدر الكتاب في تونس.

من فصول الكتاب نقراً: إرهاصات ما بعد الحداثة في روايات حنا منه/وعي الجسد وانتصاره في رواية «الباطر»/خيانة الجسد وهزيمته في رواية «نهاية رجل شجاع»/احتضار الجسد وعطائه في رواية: حمامة زرقاء في الأفق.

وكما نرى من خلال استعراض أسماء فصول الكتاب التي يحيل كل فصل منها إلى رواية محددة من روايات حنا منه التي أراد من خلالها أن يقدم قراءته التي تركز على «الجسد» في هزيمته وانتصاره ما دام حنا منه قد عني بالمغامرة والتجربة الإنسانية في اختراق المسافات بعراً - وهذا هو الأول - وبزراً، وهو هنا نقبش نجيب محفوظ الذي ارتكز على مكان واحد هو مدينة القاهرة، وأحياناً «الامكندرية» مصيفه السنوي.

ورغم أن المؤلف نديم الوزه يعترف بأنه لم يكن من متابعي كتابات حنا منه الروائية إلا أن عودته لها وقراءتها جاءت - وفقاً لقوله- من (رغبة بالإجابة على أسئلة ما بعد الحداثة، أكثر من مجازاتها في حيرتها وبلاحتها أمام مستجدات التكنولوجيا الراهنة ولذلك منحت قراءة الجسد أولوية باعتبارها محور فكر ما بعد الحداثة، وما بقية إشكالياتها إلا امتداد لإشكالياتها، وطرح مختلف في الشكل لأسلته).

جاء الكتاب في 98 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار بيرم للنشر والتوزيع (تونس - صفاقس) 2014.

في قاموس ديوانها هذا يتكرر الخريف رغم أن الشاعرة لم يأخذها خريفها بعد، بل مازالت بينها وبينه مسافة، لماذا ترهبه؟ أو تحزن خطواتها وكلماتها عنده؟

تجربة أثيقة أخرى من هذه الشاعرة حققتها في «هواء طويل الأجنتة» رغم أن قصائده قليلة الكلمات.

جاء الديوان في حجم صغير وقطع صغير، يلاحظ أن الشاعرة ألغت الترقيم من صفحاته.

الناشر دار التوحيد للنشر والتوزيع ووسائط الاتصال - الرباط 2014.

« انتصار الجسد وهزيمته »

في روايات حنا منه
لنديم الوزه (سوريا)



يحتمي الأدباء السوريون ببلوغ الروائي الكبير حنا منه عامه التسعين، ولذا كثرت الكتابات التي تتناول